Münster.1929 № 20 Phil. Dis

Die Messen der Santini-Bibliothek zu Münster i.W.

⟨Ein Beitrag zur Geschichte der Messe⟩

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster i. W.

vorgelegt von

Josef Albert Hüntemann

aus Münster i.W.

Tag der mündlichen Prüfung: 25. Juli 1928.
Dekan: Professor Dr. Ettlinger.
Referent: Professor Dr. Volbach.

1928

Gedruckt in der Werkdruckerei von Robert Kleinert in Quakenbrück.

1929

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Dr. Hilde Schrakamp

Inhalts-Verzeichnis.

1. Literaturverzeichnis V

2. Einleitung 1

I. Verzeichnis der in der Santini-Bibliothek enthaltenen Messen 3

II. Die bedeutendsten der in der Santinischen Sammlung enthaltenen Messen 44

III. Versuch einer stilkritischen Analyse von Werken Pasquale Anfossis 59

Literatur-Verzeichnis.

Adler, G.: Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt 1924.

— Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in „Studien zur Musikwissenschaft IV".

Ambros, A. W.: Geschichte der Musikwissenschaft, 1891 ff.

Archiv für Musikwissenschaft, Leipzig 1918/27.

Buchberger: Kirchliches Handlexikon. Freiburg 1912.

Burckhardt, J.: Die Kultur der Renaissance in Italien, Stuttgart 1922.

Burdach, K.: Reformation, Renaissance, Humanismus. 1918.

Eitner: Quellenlexikon, Leipzig 1904.

Fellerer, K. G.: Beiträge zur Musikgeschichte Freisings, München 1925.

— Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, Münster 1927.

Fétis: Biographie universelle des musiciens, Bruxelles 1857.

Gerber: Lexikon der Tonkunst, Leipzig 1790.

Gerbert, M.: Scriptores ecclesiastici, St. Blasien 1785.

Goldschmidt: Die Lehre von der vokalen Ornamentik, 1907.

Griesbacher: Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre, Regensburg 1913/14. 4 Bd.

Haberl-Weinmann: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Regensburg 1876/1911.

Killing, J.: Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini, Düsseldorf 1910.

Kinkeldey: Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. 1910.

Kornmüller: Lexikon der kirchlichen Tonkunst, Brixen 1868.

Kretzschmar: Führer durch den Konzertsaal, 1895 ff.

Leichtentritt: Geschichte der Motette, Leipzig 1908.

— Musikalische Formenlehre, Leipzig 1911.

Mendel-Reißmann: Musikalisches Konversationslexikon, Berlin 1883.

Neef: Geschichte der Sinfonie und Suite, Leipzig 1921.

Riemann: Geschichte der Musiktheorie. 1921.

Riemann: Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig 1922.

— Musiklexikon, München 1922.

Santini, F.: Handschriften und Drucke (Eigentum des Bischöflichen Stuhles zu Münster i. Westf., der Universitäts-Bibliothek daselbst als Leihgabe überwiesen).

Schering: Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911.

Schlecht: Geschichte der Kirchenmusik. Regensburg 1871.

Schmitz, E.: Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts, Leipzig 1914.

Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Leipzig 1885/94.

Volbach, F.: Das moderne Orchester in seiner Entwicklung, Leipzig 1910.

— Die Instrumente des Orchesters, Leipzig 1915.

— Handbuch der Musikwissenschaften I., Münster 1927.

Wagner, P.: Einführung in die katholische Kirchenmusik, Düsseldorf 1919.

Weinmann: Geschichte der Kirchenmusik, Kempten 1913.

Wetzer-Welte: Kirchenlexikon.

Winterfeld: Gabrieli und sein Zeitalter, Leipzig 1840.

Abkürzungen.

Ma = Messe
Rq = Requiem
K = Kyrie
Gl = Gloria
Cr = Credo
S = Sanctus
A = Agnus

VVi = 1. u. 2. Violinen
Va(e) = Bratsche
Vlonc = Violincello
CB = Kontrabaß
Vlone = Kontrabaß
Ob = Oboen
Fl = Flöte
Clar = Clarini
Clrntt = Clarinetten
Fg = Fagott
Cor = Hörner
Tr = Trompeten

Timp = Pauken
Org = Orgel

ms = Manuskript
Dr = Druck
Vorl = Vorlage
O = Original
Part = Partitur
V = Stimmen
St = Stimmen
Stb = Stimmbuch
Stbl = Stimmblatt
Prsk = Proske
Sa = Santini
Ksw = Kiesewetter
Alt = Altaempsianus
Arch = Archiv
Robl = Robletti

T = Tonica
D = Dominant

Einleitung.

Die Entwicklung der musikalischen Formen des 17. und 18. Jahrhunderts hatte eine weitgehende und in ihren Folgen sich auf lange Zeit auswirkende Wandlung in der geistlichen Musik heraufgeführt. Sie stand ganz im Zeichen des zeitgenössischen weltlichen Musikschaffens, zumal der Oper, eines Kunstgebietes, dessen Geist aus naturwissenschaftlich, rationalistisch orientiertem Denken floß.

Auch die päpstliche Sängerkapelle in Rom, jenes Institut, das „seit Jahrhunderten einen Glanzpunkt für die frommen und unfrommen Besucher der Ewigen Stadt bildete und für manchen Musikfreund ein Gegenstand heiligen Sehnens und heftigen Wissensdurstes war",[1]) war namentlich durch die Tatsache, daß seit Sixtus V. jährlich ein neuer Kapellmeister gewählt wurde und durch den Mangel an ernsten Gesangproben nicht mehr auf der alten Höhe geblieben.[2]) Da erstand ihr um die Wende des 19. Jahrhunderts in Giuseppe Baini ein Mann, der sie wieder zu altem Glanz und Ruhm führen sollte. 1818 durch einstimmigen Beschluß seiner Kollegen zum Camerlengo der päpstlichen Kapelle ernannt, verwaltete er dieses Amt nur zum Ruhme seiner Sache. Noch in vorgerücktem Alter nahm er Unterricht bei Jannaconi, „einem der wenigen Meister, welche noch dem Palestrina-Stil Bewunderung und Studium entgegenbrachten."[3]) Dieser Meister war es auch, der Fortunato Santini zuerst in die Musik einführte und ihm jene Liebe und Begeisterung für die Alten einflößte, die bestimmend und entscheidend für das spätere Leben Santinis waren. Neben Jannaconi hatte er noch Giovanni Guidi, (nach Fétis) Kapellmeister an Sa. Maria in Trastevere, als Lehrer im Orgelspiel.

---

[1]) Haberl, Kirchenmusik. Jahrb. 1897, S. 36.
[2]) Derselbe a. a. O. S. 57.
[3]) Ders. a. a. O. 1894, S. 79.

Der Unterricht bei solchen Meistern führte ihn naturgemäß zu den Kunstwerken der Alten. So erwachte in ihm der Gedanke, zur Erlangung einer genauen und gründlichen Stilkenntnis ihre Werke zu kopieren und zu spartieren. Aber noch eine weitere bedeutsame Erscheinung förderte seine musikalische Erziehung zu Tage. Immer mehr trat bei Santini der Wunsch hervor, diese vergangene Kunstperiode, die sich ihm neu erschloß, wieder aufleben zu lassen. Schon bald ging er daran, sich eine Sammlung von Kompositionen aus jener Zeit anzulegen. Dieses Unternehmen wurde hernach Inhalt und Ziel seines Lebens, und das Ergebnis zeugt von dem unermüdlichen Eifer dieses stillen Arbeiters. Die Sammlung, durch die eifrigen Bemühungen des Herrn Prof. Dr. Fr. Volbach der Westfälischen Wilhelms-Universität vom Bischöflichen Stuhle zu Münster i. W. als Leihgabe überwiesen, umfaßt, soweit sie heute zu überschauen ist, einen Bestand von 5275 Bänden. Davon entfallen 4128 Bände auf Handschriften, 1147 auf Druckschriften; von den letzteren sind 450 Bände musiktheoretischen Inhalts, die übrigen sind Notendrucke.

Die Aufgabe dieser Arbeit ist eine dreifache: Zunächst erfolgt eine genaue tabellarische Aufstellung der vorhandenen Messen und Meßteile. — Der zweite Teil bringt eine Zusammenstellung der bedeutendsten Messekomponisten, soweit ihre Werke bei Santini vorhanden sind. — Den Abschluß möge ein stilkritischer Versuch einer Analyse von Werken Pasquale Anfossis bilden, eines der Hauptvertreter der neapolitanischen Schule, aus deren Kunstkreis bei Santini relativ wenig Werke vertreten sind.

I. Verzeichnis der in der Santinischen Bibliothek enthaltenen Messen

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
	Sa. A.					
1	4	Abbatini A. M.	Ma	16 v. org.	Sa	Unvollständig
2	7	Abos Ger.	Ma	due chori Cor. Ob, VVi, Ve		K, Gl
3	247	Alexi	Ma funebris	4 v. VVi, Ve, Ob, Cor, Clar, Tr, Vlonc, Vlone, org, Tuba	Antony	1821. 1 Bd. St.
4	17	Agostini P.	Ma	4 v. org.		1627. K—S.
5	200	„	Mae	4 v.		lib. I—IV Rom, G. B. Robl. 1627
6	201	„	Ma	4, 5, 6 v.		lib. I K—A.
7	203	„	Ma	4 v. org.		1628 K—A
8	207	„	Ma ut, re, mi, fa, sol	5 v.	Sa	Vorl: ex Barberina Dr: G. B. Robl 1630
9	21	Aiblinger I. C.	Ma a capella	4 v.	Sa	Vorl: O K—A
10	22	„	Ma s. Gloria	5 v.	O	1828 (?)
11	23	„	Ma alla capella	6 v.	Sa	Vorl: O K—A
12	220	Alberghetto B.	Ma	8 v.		Venedig, Vincenti 1649. 1 Bd. St.
13	48	Amadoci G.	Ma	4 v. VVi, org.	O	VVi-St. fehlen.
14	50	Amone A. M.	K. et. Gl.	3 v.		
15	52	Anerio F.	Ma „or le tue forze adopera“	4 v. org.	Prsk	Vorl: O K—A
16	53	„	Ma „Vestiva i colli“	8 v. org.	Sa	Vorl: ms Coll. Romano
17	186	„	Ma pro defunctis	4 v. org. ad lib.		

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
18	55	Anerio G. F.	Ma IV. Toni	5 v.	Quante	K—Gl.
19	56	„	„Stella, quam viderunt magi“	5 v.	Quante	K—Cr
20	57	„	„In te Domine speravi“	6 v.	Prsk	Vorl: Arch. Vallicellanum. K—A
21	58	„	„La Battaglia“	4 v.		1608. K—A.
22	59	„	„Paulina Burghesia“	5 v.	Sa	zweimal vorhanden
23	60	„	„Sine nomine“	4 v.		1610. 2 Kopien.
24	206	„	„La Battaglia“	4 v. org.		1 Bd. St.
25	96	Anfossi Pasq.	Ma	4 v. org.		K, Gl, Cr
26	97	„	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Crn. org.		K, Gl
27	98	„	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Corn. Tr. B. org.		K, Gl
28	99	„	Ma	8v. VVi. Ve. Ob. Corn. org.		K, Gl
29	100	„	Ma	8v. VVi. Ve. Ob. Corn. Tr. org.		K, Gl; 1 Bd. 30 St.
30	184	„	Ma	3v. org.	O	K, Gl; 1660
31	185	„	K e Gl	8v. org.	Sa	1797
32	187	„	Cr	4v. VVi. Ve. Ob. Corn. org.		
33	188	„	Cr	4conc. VVi. Ve. Ob. Corn. Tr. CB. e rip.		
34	108	Animuccia G.	„Ave maris Stella“	4v.		K—A
35	109	„	Missarum lib. I.	4, 5 e 6v.	Sa	Druck: Romae apud haeredes Val. et Al. frattrum Brixiensiam 1567.

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
36	197	Antonelli di Fabrica Abund.	Ma	4v. org.		Rom, Robl. 1629
37	202	Antonelli Fratres	Ma	2, 3, 4v.		Rom, Robl. 1629. 1 Bd. 4 St. Lib. IV.
38	121	Archadelt I.	3 Mae	4, 5v.	Pitoni	K—A. Vorl: Druck 1557 Parigi: le Roy et Robert Ballard
39	221	Arsilli S.	Ma	4v. org.		Rom, Robl. 1621
40	126	Asioli B.	Ma	4v. VVi. Ve. Ob.	O	K—Gl
41	129	Asola M.	Off. May. Hebdomadae	Cor. org.		
42	212	„	Ma defunctorum	4v.	Sa	Vorl: Druck Venedig Iac. Vincenti 1598
43	149	Aurisicchio A.	Cr.	4v. org.		
44	164	„	Ma	4v. VVi. ad Lib. org.		
45	165	„	Ma	4v. VVi. org.		K—Gl, 5 St.
46	166	„	Ma	VVi, org.		K—Gl, 1776.
47	167	„	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. Tr. Trav. obl. org.		Rom 1772
48	168	„	Ma	8v. VVi. Ve. Ob. Cor. Tr. org.	O	Rom 1734
49	225	„	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. Clar. org.		1772, geh. zu Sa. A 167
	Sa. B.					
50	430	Bach I. S.	Ma	4v. VVi. Ve. Fl. org.		Nr. 1. Simrock, Bonn u. Köln.
51	452	„	Die Hohe Messe in H-moll			Cr-Schluß; Nägeli in Zürich; Simrock in Bonn.
52	498	„	Ma	4v. comitante orchestra		Simrock in Bonn

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
53	501	Bach I. S	Ma	5v. VVi. Ve. Ob. Fl. org.		Simrock in Bonn.
54	504	„	Ma	8v. reali, 4v. rip.		Partitur, Leipzig
55	364	Baini G.	Ma	3v.	Sa	Vorl: Orig.
56	66	Ballabene G.	Ma	5v. org.	Sa	K—Cr, 1769
57	489	„	Ma	48v. org.	Sa	
58	80	Barsanti G.	Ma	8v. VVi. Cor. org.		
59	82	Barthaei G.	Ma IV.	8v.	Sa	Vorl: Rom, Bibl. Angelica. Druck: Rom, Zannetti 1608
60	90	Basili A.	Ma	4 v. org.	Sa	K—Gl
61	96	Basily F.	Cr breviss.	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.	O	
62	109	„	Ma	4v. org.		K, Gl; 7 St.
63	435	„	Ma ge, sol, re, ut	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.	O	Unvollständig
64	450	„	Cr	4v. VVi. Ob. Cor. org.	O	
65	452	Bassani T.	Ma con una messa „per li Defonti“	4v. con strum. è ripieni		Bologna, Marino Silvani 1710 1 Bd. Stb.
66	118	Bassetto	Ma	4v. org.		8 St.
67	121	Beccantini A.	Ma	2v. org.		K—Cr, 1766
68	419	Beethoven L. v.	Ma	4v. VVi. Ve. CB. Ob. Fl. Clar. Fg. Timp.		1 Bd. St. fehlt Baßstimme
69	358	B. F.	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		K—Gl. 1772.
70	126	Befani I.	Ma Angelorum	8 v.		1797
71	128	Bencini A.	2 Cr, S, A.	4v.	Sa	
72	132	„	K è Gl	4v. org.	Jannaconi	
73	136	„	Ma	4v. org.		K—A

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
74	137	Benceni, A.	Ma	4v. org.	Faffi	K—A
75	138	„	In Pastorale	4v. org.		K, Gl; 5 St.
76	139	„	K, Gl	4v. VVi. Ob. Cor. Tr. obl.		11 St.
77	140	„	K, Gl	4v. VVi. Tr. org.		8 St.
78	348	„	Ma	4 v. org.	Sa	
79	152	Bencini Pietr. P.	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org. è rip.		K, Gl
80	158	Benedetti Fr. M.	Rq	4 v. org.		
81	159	„	Rq	4v. org.	Sa	
82	164	Benevoli O.	„Si Deus pro nobis“	16v.		K, Gl; unvollständig
83	165	„	Ma	4 chori		K, Gl; unvollständig
84	166	„	Ma	8v.		K, Gl; unvollständig
85	167	„	Angelus Domini	3 chori reali, org.		K—A; 1647
86	167	„	Ecce Sacerdos magnus	12v. org.	Sa	1661
87	169	„	La Benevola	16v. org.	Sa	
88	170	„	Solem conspecto	12 v. org.		
89	171	„	3 Mae	16 v. org.	Sa	
90	381	Benz J. B.	O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria	4v. org.		op. VIII. Speyer Selbstverlag 1856
91	182	Beretta P.	K è Gl	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		
92	183	„	K è Gl	4v. VVi. Ve. Cor. org.		1754
93	190	Bernabei G. A.	Ma I.	3v. org.		K—Cr
94	218	Bertoni	K	4v. org.	Sa	Part. 9 St.
95	346	B. H.	Tira Corda	16v. org.		

Ldf. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
96	382	Birkler	Mae polyph.	4v.		Laupp, Tübingen
97	267	Bolis Seb.	Cr	à due chori, org.	Sa	
98	268	„	Cr	VVi. Ve. Ob. Cor. Tr. org.	O	1779
99	272	„	Gl—A	4v. org.		1 St.
100	274	„	K	4v. org.		5 St.
101	275	„	K è Gl	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.	O	1795
102	276	„	K è Gl	8v. org.	Sa	1778, 1793
103	284	„	Dilexisti Iustitiam	4v. VVi. Ve. Cor. Tr. Fl. org.	O	1776
104	294	Bonacci Fr.	Ma	2v. VVi. org.		K, Gl
105	295	„	Ma	4v. pieni, org.		K—Cr
106	297	Bonfichi Pao.	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		K, Gl
107	298	„	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Fl. Fg. Cor. Tr. Timp. org.		1799
108	321	Borghi G. Bat.	Cr	4v. VVi. Ob. Cor. org.		1786
109	334	„	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		K, Gl
110	405	„	Ma breve	4v. org.		K, Gl; 1800
111	406	„	Ma	?v. VVi. Ve. Vlone		K, Gl; 1 Bd. 4 St. fehlen alle Singstimmen
112	407	„	Ma breve	4v. org.		K, Gl; 1800
113	410	„	Ma	4v. VVi. Ob. Cor. org.		K, Gl
114	411	„	Ma	4v. VVi. Ob. Tr. org.		K, Gl
115	412	„	K è Gl	Dv. org.		
116	421	„	Cr	4v. org.		

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
117	438	Bono P. M. di Cap.	K	4v.	O	
118	43	Borsi D. F.	Ma brevis	4v. org.		Vorl: Druck Rom il mascardi 1698
119	449	„	Mae	4v. org.		1 Bd. 5 Stb.
120	44	Bosi Carlo	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		
121	420	Brixi	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org. e CB.		1 Bd. St.
122	482	Bruchhausen I.	Ma musicalis	4v. VVi. Ve. Fl. Ob. Cor. Tr. Timp. CB. org.		1763. 1 Bd. St.
123	5	Brunetti G. G.	K, Gl	2v. org.	O	Unvollständig
124	6	„	Cr	4v. VVi. Cor.		Partitur. 1 St.
125	7	„	Ma	2v.		1 Stbl. 1778
126	14	Brusa G. F.	Ma pro defunctis	3v. 3 VVi. org.	Ksw.	1767
127	30	Burroni Ant.	Ma solenne	8v.		1 Bd. St.
128	31	„	Ma	5v. VVi. Ve. Ob. Fg. Cor. Tr. org.		K, Gl
129	32	„	Ma	4v. con strum.		1 Bd.
130	35	„	Cr breve	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		
131	39	„	Cr	4v. VVi. Cor. org.		
132	41	„	Ma	4v. org.		K, Gl. 1 Bd. St.
133	45	„	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		K, Gl
134	46	„	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		
135	357	„	K, Gl	8v. org.	Sa	

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
136	457	Byrd William	a mass	5 v.		1553/58 precede by a Life of the Composer by Edw. F. Rimbault, London Musical Antiquarian Society by Chappell
	Sa. C.					
137	74	Cafaro Pasq.	Rq	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. Tr. org.		
138	18	Caldara Ant.	Ma. artificosissima in contrapuncto canonico	4 v.	Ksw.	K—A
139	19	„	Ma breve	4 v. VVi. CB. org.	Ksw.	
140	143	Campobasso A.	Ma breve	4v. con strum. ad lib.		K, Gl
141	183	„	Cr	4v. VVi. Ve. CB.		
142	149	Canniciari P.	Ma s. nom.	12 v.		K—A
143	150	„	Ecce sacerdos magnus	8v.		K—A. 1694.
144	169	„	Ma s. nom. Victoria	16v.		
145	171	„	Ecce sac. magnus	16v.		
146	173	„	Bonaventura	8 v. org.		1713
147	179	„	2 Mae	8v. org.		K—A; 1704, 1719
148	180	„	Ma	9v. org.		K—A
149	181	„	Ma	8v. org.		
150	182	„	Ma	16v. org.		K—A. 1725
151	195	„	Tempore Necessitatis	5, 6, 7, 8, 9v. org.		K—A. 1706
152	196	„	Ma	4v,		K—A

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
153	197	Canniciari, P.	Ma	5v. VVi. org.		K—A. 1712.
154	198	„	Ma	4v. org.	Quante	K—A. 1709
155	199	„	Ma	5v.		1698
156	146	Capalti Franc.	Ma sul C. F.: Hic vir despiciens mundum	4 v.		K—A
147	145	Capponi G. A.	Ma brevis	8v. org.		K—A. 1 Bd. St.
158	132	Caretti Dom.	Ma	2v. org.		K—Cr
159	117	Carissimi J.	L' homme armé	12v.		K—A
160	121	„	Rq. burlesque	Trio		
161	148	„	Ut queant laxis	8v. org.		
162	89	Carpani G.	Gl	3v. org.		1718
163	105	„	Ma	5v. org.		K—A
164	106	„	Ma breve	4v. org.		K—A
165	107	„	Ma	8v. org.		K—A
166	115	„	Ma	4v. org.		K—A. 1 Bd. St.
167	116	„	Ma	4v. org.		K—A
168	119	„	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. Tr. CB. org.		K—Gl
169	120	„	Ma	4v. org.		K—Cr
170	128	„	Ma	4v. org.		4 St fehlen
171	133	„	Cr	8v. org.		
172	135	„	Ma brevis	4v. org.	Jannaconi	
173	136	„	Cr	4v. VVi. Ob. Tr. CB. org.		
174	137	„	K è Gl	8v. org.		1767
175	138	„	Ma in F	4v. org.		1 Bd. St.
176	139	„	Ma	3v. org.		K—A
177	140	„	Ma	4v. org.		1 Bd. St.

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
178	111	Caruso Lud.	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. CB. org.		
179	112	„	Cr	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. CB. org.		
180	118	„	Rq	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. CB. org.		
181	97	Casali I. B.	Cr breve	4v. VVi. obl. org.	O	
182	98	„	Ma	4v. org.		
183	104	„	7 Mae	4 è 5 v. org.		
184	289	„	Ma	8v. org.		K—Gl
185	290	„	Ma	4v. org.		K—Cr
186	298	„	Ma	5v. VVi. Ve. Ob. Cor. Tr. org.		K—Gl unvollständig
187	302	„	K è Gl	8v. org.		
188	318	„	Per li Defonti	4v. VVi. Ob. Cor. Tr. org.		
189	325	„	Ma	8v. org.		K—Gl
190	332	„	Ma	4v VVi. Ob. Cor. Tr. (org.)		K—Gl unvollständig
191	333	„	Ma	4v. org.		K—Cr
192	334	„	Cr	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. CB. org.	O	
193	335	„	Ma	4v. VVi. Ob. Cor. Tr. org.	O	K—Cr
194	553	„	Ma	9v. org.		K—Cr unvollständig
195	314	Casciolini Cl.	Ma	3v. org.		K—A
196	315	„	Rq	4v. org.		
197	316	„	Rq	2. v. org.		
198	478	„	Ma	3v. org.		1 Bd. St.

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
199	286	Cavalli P. F.	Rq	8v. org.		ex coll. R. Ksw.
200	269	Cavi Giov.	K è Gl	5v. VVi. Ve. Ob. Cor. Tr. org.		1806
201	272	„	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. Tr. org.		K—Gl. 1 Bd. St.
202	273	„	Ma	4v. org.		K—A. 1 Bd. St.
203	274	„	Ma	4v. org.		K—Cr. 1 Bd. St.
204	277	„	Ma	4v. org.		K—A. 1 Bd. St.
205	278	„	Cr	à due chori org.		zweimal vorhanden
206	504	Cazzati Maur.	Ma	5v. 4strum. è suoi ripieni		op. XXXVI. M. Silvani. Bologna 1665. 1 Bd. Stb.
207	532	„	Ma	4v. VVi. obl. è 4 parti di ripieni à bene placito		op. XXXVII. Silvani, Bologna 1665. 1 Bd. 12 Stb.
208	564	„	Ma	5 v. VVi. org.		op. I B. Magni, Venedig 1641. 8 Stb.
209	468	Cesena G. B.	Ma	4v. org.		K—A. 1698
210	453	Chaluzzi G.	Ma	4v. org.		K—Gl
211	509	Cherubini L.	Rq	4v. VVi. Ve. Vlonc. CB. Cor. Timp. Clavic.		mit Klavierauszug Simrock. Bonn. Köln.
212	450	Chiti D. G.	Pastorale	2v.		K—A. 1 Bd. St.
213	452	„	In memoria aeterna	6v. org.	Sa	K—A. 1741.
214	456	„	Fuge, dilecte me	4v.		2 Stbl.
215	459	„	Ma	8v. org.		K—Gl
216	466	„	K—Cr	4v. org.		1759. 1 Bd. St.
217	551	„	Pastorale	2v. org.		1 Stb.

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
218	441	Cifra Ant.	Mae	4, 5, 6v.	Sa	K—A. Vorl: Druck A. Soldi. Rom 1619 - 1621.
219	202	Cimarosa Dom.	K è Gl	4v. VVi. Ob. Cor.		Neapel, 1776
220	204	„	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		K—Gl
221	208	„	Ma	4v. e strum. di fiato		K—Gl. 1799
222	209	„	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. Tr. obl. org.		K—Gl. 1782
223	233	„	Ma pro defunctis	4v. VVi. Ve. CB. org.		
224	442	„	Ma	4v. VVi. Ob. Tr. org.		K—Gl
225	445	„	K è Gl	4v. VVi. Ob. Tr. org.		1772
226	241	Cirri Ign.	K è Gl	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		
227	242	„	Cr	5v. VVi. Ob. Cor. org.		
228	479	Colonna G. P.	Ma IV.	8 v. org.		5 Stb.
229	367	Cordans B.	Rq	3v. org.		
230	370	Costanzi G.	4 Mae	8v. org.		Nr. I 1760. II 1754
231	371	„	K è Gl	4v. org.		in Pastorale
232	373	„	Ma	4v. senza org.		K—A
233	374	„	Ma	5v. org.		K—Gl
234	377	„	Ma	8v. VVi. Ve. org. rip.		1768. 1 Bd. St.
235	378	„	Ma	8v. VVi. Ob. Cor. Tr. org.		1738. 1 Bd. St.
236	379	„	Ma	8v. VVi. Ob. Cor. Tr. org.		1742
237	381	„	Ma	8v. VVi. Ob. Fl. Cor. Tr. Timp. org.		1741 1 Bd. St.
238	382	„	Ma breve	8v. VVi. Ob. Tr. org.		1 Bd. St.
239	386	„	Ma	8v. VVi. Ve. org.		K—Gl. 1758. 1 Bd. St.

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
240	387	Costanzi, G.	Ma	5v. VVi. Ob. Fl. Tr. Cor. Timp. org.		K—Gl. 1738 1 Bd. St.
241	388	„	Ma	8v. VVi. Ob. Cor. Tr. org.		K—Gl. 1 Bd. St.
242	389	„	Ma	8v. VVi. Ob. Cor. Tr. Timp. org.		K—Gl. 1749 1 Bd. St.
243	390	„	Cr.	8v. org.		1 Bd. St.
244	396	„	Cr.	8v. org.		1 Bd. St.
245	435	„	Cr.—A	4v. org.		1748. 1 Bd. St.
246	547	„	Ma	4v.		1754? 1 Stb.
247	561	Costanzo Fr.	Ma	4v. org.		Neapel, Cost. Vitale 1621. 1 Bd. St.
248	429	Cottura G.	Ma	4v. VVi. Ve. Cor. org.		K—Gl. 1786
	Sa. D.					
249	1	Defante Ant.	Ma	4v. di conc. 4v. di rip. VVi. Ve. Ob. Fl. Fg. Cor. Tr. org.		K—Gl
250	2	„	Ma	4v. di conc. 4v. di rip. VVi. Ve. Ob. Fl. Clar. Fg. Cor. Tr. org.		
251	3	„	Ma	3v. conc. con. rip. VVi. Ve. Ob. Fg. Cor. org.		
252	4	„	Ma da potersi esseguire oh.	2v. con è senza org.		1821
253	7	„	Ma	due chori è org. Vlonc. è CB.		

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
254	10	Doblhoff-Dier	Ma	4v. senza org.		
255	71	„ „	Ma in gratiarum actionem	4v.		1832 1Bd. St.
256	61	Dragoni A.	Ma pro defunctis	4v.		
257	62	„	Ma pro defunctis	4v.		
258	80	Drobisch K. L.	Pastoral Messe	4v. VVi. Ve. Vlonc. CB è org. Fl. Ob. Clrntt. Fg. Tr. Timp		op. 41. München, Falter u. Sohn. 1 Bd. St.
259	8	Durante F. A.	K è Gl	5v. VVi. org.		
260	10	„	Ma	4v.		K—A
261	14	„	K	4v. VVi. Ve. org.		
262	15	„	Gl	4v. VVi. Ve. Ob. Tr. org.		
263	16	„	Rq	5v. org.	Sa	
264	27	„	Rq	8v. VVi. Ve. Tr. org.		
265	36	„	In Pastorale	4v. VVi. Ve. org.	Ksw.	
266	37	„	Rq	4v. VVi. org.		
267	51	„	St. Alfonsi	4v. VVi. Ve. org.		1709
		Sa. E.				
268	2	Ett Casp.	Ma brevis	4v.		K—A
269	6	„	Ma	8v.		K—Gl
270	7	„	Ma	8v.		K—Gl
271	8	„	Ma	8v.		K—Gl
272	11	„	Ma	4v.		K—Cr
273	26	Eybler Jos.	Rq			
		Sa. F.				
274	2	Fagliano da Marco	Ma	5v. org.		Florenz 1594
275	24	Fago Lor.	Ma	5v. VVi. Ve. org.		

Lfd. Nr.	Sig	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
276	51	Fago, Lor.	Cr	piu vo. VVi. org.		
277	72	„	Rq	5v. VVi. Ve. CB. org.	Sa	
278	61	Fago Nic.	K	5v. VVi. CB. u. a.		unleserlich
279	67	„	Ma	5v. conc., 4v. rip. VVi. Ve. CB.		K—Gl
280	74	Farné Fr.	Ma	5v. VVi. Ve. Vlonc. org.		K—Gl, 1704
281	84	„	Mae	3, 4, 5v.		Rom 1675, 1 Stb.
282	65	Fasch	Rq (Intr.)	8v.		
283	49	„	Ma	16v. org.		K—Gl
284	70	Fazzini G. B.	Rq	8v.	Sa	
285	96	„	Ma breve	4v. org.		1 Stb.
286	26	Felici Bart.	Ma	3v. org.		1 Bd. St.
287	56	Feo Franc.	Cr.	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. Tr. org.		
288	97	Festa Cost.	Cr	5v.		1 Bd. St.
289	99	„	Mae	3, 4, 5v.		Rom. G. Muty 1675 1 Bd. 3 Stb.
290	112	Filz	Ma	4v. con strum.		1 Bd. St.
291	113	Filz	Ma	4v. org.		1 Bd. St. unvollständig
292	21	Foggia Franc.	8 Mae	4, 5, 8, 9v. org.	Sa	Vorl: ex Barberina. Druck Rom. Jac. Phaeus. 1673
293	25	Fontemaggi A.	Ma	4v. org.		K—Gl
294	28	„	Rq	4v.	Sa	
295	29	„	Ma	3v. org.		
296	101	Franzoni Ar.	Ma	5v. org.		Venedig. Bart. Magni. 1623: 1 Bd. 4 Stb.
297	23	Frattesi Cas.	Ma	3v. org.	O	K—Gl
298	6	Fux Joh. Jos.	Ma Constantiae	VVi. org. Tromboni	Ksw.	

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
299	9	Fux Joh. Jos.	Ma pro Defunctis	4v. Ve. Tromboni org.	Ksw.	1697, 1 Bd. St.
300	114	„	Ma Canonica	4v.		
		Sa. G.				
301	47	Gaensbacher	Ma in B	4v. VVi. Ve. Vlonc. CB. Ob. od. Clrntt. Tromboni od. Cor. Tr. Timp. org.		op. 32 Wien, Antonio Diabelli
302	86	Galavotti G.	K—Cr	8v. org.		1690
303	30	Galuppi Bal.	Cr	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		1782
304	203	„	Gl	4v. VVi. Ve. Ob. Trav. Cor. org.		
305	213	„	K	4v. VVi. Ve. Ob. Vlonc. Cor.		
306	76	Gargiulo A.	Cr.	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		
307	35	Garroni Fr.	Cr.	4v. VVi. Ve. Cor. Tr. Fg. CB.		
308	215	„	Ma	4v. VVi. Ob. Cor. Tr. org.	O	K—Gl
309	56	Gasparini Fr.	K è Gl	4v. VVi. Vlonc. org.	Sa	
310	62	„	Ma	4v. org.	Alt	
311	246	Gazzaniga G.	Ma per li Defonti	4v. VVi. Ob. Cor. org.		
312	273	„	Ma Solenne	4v. VVi. Ve, Ob. Cor. Tr. org.		K—Gl. 1781
313	54	Gerardi Mat.	Ma	4v. org.		K—Gl
315	101	„	Ma	5v. VVi. Ve. Fl. Cor. org.	O	K—Cr
316	102	„	Ma breve	3v. org.		K—Cr

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
317	124	Gerardi Mat.	Ma	4v. org.		K—Gl. 1 Bd. St.
318	218	„	Gl	4v. org.	O	
319	266	Ghibelli Lor.	K da Morto	4v. VVi. Ve. Cor. org.		
320	350	Ghizzole G.	Ma			op. 15 Venedig 1619
321	264	Giansetti	Ma Salvatoris	8v. org.		K—A. 1 Bd. St.
322	302	„	Ma	8v.		K—A. 1 Stb.
323	249	Girdani Dom.	Cr	5v. VVi. Ob. Fl. Tr. org.		1 Bd. St.
324	252	„	Cr	2v. org.		
325	253	„	Ma	4v. org.		K—Cr. 1731 (?)
326	258	Giordani Gi.	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		K—Gl
327	88	Giorgi D. Gi.	Ma	à due chori	Sa	K—A 1724
328	91	„	Cr	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org. e rip.		
329	234	„	Cr con Sinf.	4v. VVi. Ve. org.		
330	341	Gossec F. I.	Me des Morts aves la Prose	2 v. è rip. è strum.		Maynard, Paris M. Henry
331	327	Grandi Ales.	Ma	4v. org. Clav. Chittarone		Venedig, A. Vincenti 1621. 1 Bd. 4 Stb.
332	144	Grassi Fr.	K—Cr	8v. org.	O	1720
333	145	„	Ma	4v. con rip, org.		K—A. 1 Bd. St.
334	279	„	Ma breve	4v. org.		
335	318	????	Mae	4 è 5 v. org.		I. Lib. op. XVIII. Rom, A. Muty, 1671, 1 Bd. Stb.
336	132	Grechi	Gl, Cr	3v. org.		1857, 1850
337	107	Guazzoni F. G.	Gl	4v. VVi. Ve. Vlonc. Ob. Tr. org. è rip.		1 Bd. St.

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
338	108	Guazzoni F. G.	Gl	4v. VVi. Cor. org.	O	1787
339	109	„	K	4v. VVi. Ob. Cor. obl.	O	1782
340	110	„	K con Sinf.	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.	O	1789
341	111	„	K	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.	O	
342	117	„	Cr	4v. VVi. Ve. Ob. org.		
343	129	„	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. Tr. org.		K—Gl
344	304	Guerrero Fr.	Ma Defunctorum	4v.		1 Bd. 2 Stb.
345	149	Guglielmo P.	Ma	4v. VVi. Ob. Cor. Tr. org.		K—Gl
346	150	„	Ma	8v. VVi. Ve. Ob. Fg. Clar. Cor. CB. org.		1 Bd. St.
347	152	„	K, Gl	5v. VVi. Ve. Ob. Tr. org.		
348	153	„	Cr	5v. VVi. Ob. Tr. org.		
349	155	„	Ma	VVi. Ve. Ob. Cor. org.		K—Gl
350	161	„	Cr	4v.VVi. Ob. Cor. org.		Vorl: O. 1 Bd. St.
351	163	„	Cr	4v. VVi. Ob. Tr. org.		1760
352	164	„	Cr	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		
353	165	„	Cr	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		1 Bd. St.
354	166	„	Ma	5v. org.		K—Gl. 1 St.
355	167	„	Cr	8v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		
356	169	„	Ma	4v. org.		K—Gl. 1 Bd. St.

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
	Sa. H.					
357	67	Hasse Ad.	Rq.	4v. VVi. Ve. Ob. Fl. Cor. Tr. Timp. org.		
358	138	Haydn Jos.	A	4v.	O	
359	139	„	Ma Nr. 2	4v. (?)		K--A. 1 Bd. St. u. Stb.
360	145	„	Ma Nr. 2	4v. (?)		1 Bd. St.
361	149	„	Ma Nr. 4	4v. Ob. Clrntt. Vlonc. Fg. Cr. Tr. Timp. org.		Breitkopf u. Härtel, Leipzig
362	174	„	Ma Nr. 3	VVi. Ve. CB. Fl. Ob. Fg. Cor. Timp. org.		Breitkopf u. Härtel, Leipzig
363	193	„	Ma	4v. VVi. Ve. CB. Ob. Clrntt. Fg. Tr. Timp.		1 Bd: Partitur (Dr) St (Kopie)
364	194	„	Ma Nr. 4	Soli, Chor, VVi. Ve. Vlonc. CB. org. Clrntt.		K—A
365	196	„	Ma Nr. 3	4v. VVi. Ve. CB. Fl. Ob. Fg. Cor. Tr. Timp. org.		Breitkopf u. Härtel, Leipzig
366	204	„	Ma Nr. 7	4v. VVi. Ve. Ob. Fg. Cor. Tr. Timp. org.		K—A. 1 Bd. St.
367	205	„	Ma Nr. 6	4v. con strum.		1 Bd. St. unvollständig
368	13	Haydn Mich.	Ma	4v. VVi. Clar. Timp. org.		
369	114	„	Ma	4v. VVi. Vlonc. Ob. Clar. Timp. org.	Sa	K—A
370	68	Heiberger J.	K, Gl	4v. org.		1829. Kopie v. Errington
371	78	Herredia P.	Ma sopra il canto Romano	4v.		Rom, 1640

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
372	118	Herredia P.	Ma IX toni Ma pro Defunctis	4v. org.		
373	195	„	Ma super canto Romano	4v.		Trier, liter. Anstalt
374	144	Holzhauer	Ma	4v. conc. è rip. VVi. Ve. Ob. Cor. Tr. Timp. org.		1 Bd: Partitur und St.
375	141	Hülshoff v. Droste	Ma I in C	4v. VVi. Ve. Cor. Fl. Clrntt. Clar. Fg. CB. Vlonc. Timp. org.		1 Bd. St.
376	143	„	Ma Nr. 1	4v. mit vollem Orch.		op. 77. 1 Bd. St.
377	142	Hummel I. M.	Ma Nr. 2	4v. conc. è rip.		K—A. 1 Bd. Stb.
378	202	„	2. Ma	4 Soli u. Chor mit Orch.		op. 80. Bonn, Simrock. 1 Bd. Stb.
379	303	„	Ma Nr. 3	4 Singstimmen mit Instr. Begl.		1 Bd. St. Unvollständig
		Sa. J.				
380	225	Jachet da Mantua	4 Mae del Fiore	5v.	Sa	I Lib. Vorl: Druck Venedig. Scotus 1561
381	2	Jannaconi G.	Ma s. nom.	4v.		Part. u. St. vorh.
382	3	„	Ma	due chori		K—A. 1813
383	9	„	Ma	8v.	O	K—Gl. 1808
384	10	„	Ma	8v.	O	K—A. 1811
385	15	„	Ma breve	4v.	O	K—A. 1805
386	18	„	Cr breve	4v. VVi. org.	O	1768
387	19	„	Cr	4v. VVi. Ve. Cor. Ob. org.	O	1786

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
388	20	Jannaconi G.	Cr	4v. org.	O	1793
389	21	„	Ma breve	4v. org.	O	K—Gl 1790
390	22	„	Ma breve	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		K—Gl
391	23	„	Ma	8v. org.		K—A
392	24	„	Ma	8v. org.		K—A
393	25	„	K, Gl	4v.	O	1783
394	26	„	Ma breve	4v.	O	K—A
395	27	„	Ma	4v. org.		K—A
396	28	„	Ma	8v. org.	O	K—A
397	29	„	Ma Pontificia	8v.	O	K—A 1782
398	30	„	Me (2)	8v.		K—A
399	31	„	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.	O	K—Gl
400	32	„	Ma	8v. org.	O	K—Gl 1798
401	33	„	Ma	8v. org.	O	K—A
402	34	„	Ma	8v. org.	O	K—A 1813
403	36	„	Ma	8v. org.	O	K—A 1813
404	51	„	Rq	4v. org. è senza		
405	53	„	Cr—A	4v. org.	O	1 Bd. St.
406	54	„	Cr—A	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.	O	
407	55	„	Cr—A	4v. org.	Sa	in Pastorale 1776
408	56	„	Cr—A	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.	O	
409	57	„	Cr	4v. org.	O	1 Bd. St.
410	58	„	Cr	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.	O	

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
411	155	Jannaconi G.	Per S. M. Magdalena de Pozzia	3v. org.	O	1794
412	223	„	Ma	3v. VVi. org.	O	1768
413	224	„	Ma breve	4v. org.	O	K—Gl. 1792
414	228	„	Ma breve	a capella	O	K—Gl. 1792
415	229	„	Ma Solenne	16v. CB. org.	O	Cr—A 1802
416	237	„	Cr—A			In Pastorale 1 Bd. Stb.
417	125	Jommelli N.	Ma per li Defonti	4v. 2 VVi. Va. org.		
418	126	„	Gl	4v. VVi. Ve. org.	Sa	
419	127	„	K, Gl	4v. VVi. Ve. org.		1745
420	128	„	K, Gl	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		
421	133	„	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.	Sa	K—A
422	134	„	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Tr. Cor. org.		
423	140	Josquin Despres	Mae	4v.		Lib. I. 4 Stb.
	Sa. K.					
424	1	Kocher Konr.	Deutsche Meßgesänge im Choralstil	4v.	Ksw.	Vorl: Dr. Stuttgart. Halbergscher Verlag 1837 K—A. 7 Part.
425	13	Koslowsky J.	Ma pro Defunctis	4v. VVi. Ve. Fl. Ob. Clar. Fg. Cor. org.		Leipzig, Breitkopf und Härtel
426	36	Königsperger Fr. M.	Ma Pastoricia	4v.		K—A. 7 Stb.
	Sa. L.					
427	114	Lan-Fage J. A.	Ma semisolenne			Paris

Ldf. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
428	8	Landi Stef	In Benedictione nuptiarum	6v.	Sa	Vorl: Dr. Rom, Robl. 1628
429	111	Lasso Orl. di	Ma	4v.	Quante	K—A
430	112	„	Ma	4v.		K—A 1588
431	113	„	Ma	8v.	Quante	ad imitatinem: vinum bonum.
432	103	Lauder I. A.	3 Rq			1 Bd.: teils Dr., teils Kopien.
433	68	Leo Leon.	Cr	4v. VVi. org.	Sa	
434	73	„	Ma	5v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		
435	32	Lorazi Gir.	K, Gl	4v. VVi. Ve. Ve. Cor. CB.		1 Bd. St.
436	80	Lorenzini R.	Ma del Defonti	4, 5, 8v. org.	Sa	
437	41	Lotti Ant.	Ma	4, 5, 6v. VVi. Ve. Tr. org.		K—Gl
438	46	„	Ma breve	4v. a capella		K—A
439	47	„	Ma V toni	4v.		K—A 1700
440	48	„	Ma a cap.	4v.		K—Gl
441	51	„	Ma	4v.		
442	100	„	Ma	4v.		
443	38	Luca Sev.	Ma	4v. org.	Alt	K—A
444	34	Lustrini Bart.	Cr	4v. VVi. Ve. org.		
	Sa. M.					
445	11	Majo Franc.	K è Gl	due chori è due ordn. VVi. Ve. Ob. Cor. Tr. org.	Sa	
446	7	Mango Gir.	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Tr. Timp. org.	O	K—A 1781

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
447	279	Marcello Ben.	Ma a cap.	4v. org.		K—A 1711
448	280					ident. mit Sa. M. 279
449	80	Mariani G. L.	Ma Pastorale	4v. org.		K—Gl 1767, 1 Bd. St.
450	12	Marsand Ans.	Rq	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.	O	
451	77	„	Ma in stilo armonico	4v.		K—A
452	13	Martini Giamb.	Cr	4v. VVi. Ve. Ob. org. è rip.		
453	14	„	Cr	4v. VVi. Ve. org. è rip.		
454	17	„	Ma di Morti	4v. org.	Sa	
455	19	„	Rq	3v. org.		1756. 1 Bd. Part.
456	87	„	Rq	5v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		
457	104	„	Ma breve	2v.		K—Gl
458	36	Marzola P.	K è Gl	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. Tr. Fg. org.		1745
459	314	„	K è Gl	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		1765. Unvollständig
460	10	Masi Fel. An.	Rq	4v. due chori VVi. Ve. Fl. Clar. Tr. Cor. Fg. org.	Sa	
461	42	„	Cr	8v. VVi. Ve. org.		1768
462	239	„	K, Gl	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. Tr. org.	Sa	
463	240	„	Ma	3v. org.		K—Gl
464	147	Mattei Stan.	K	8v. org.		
465	148	„	Gl	8v. Vlonc. org.		

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
466	241	Mattei Stan.	Ma	4v. Vlone. org.		K—A
467	242	„	K—Cr	3v. org.	Sa	
468	243	„	Cr	8v. Ve. Vlone org.		
469	250	„	Cr	4v. VVi. Ve. Ob. Clar. Fl. Cor. Vlone. org.		
470	256	Mattei Suerio	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Clar. Cor. Fg. Vlone, org.		
471		Mazzarini Mich.	K	5v. VVi. Ve. Ob Fl. Clar. Cor. Tr. Fg. org.	O	Venedig 1832
472	363	Mazzinghi P.	Mess	3v. org.		London, Goulding d' Almaine Potter u. Co.
473	149	Melani Ales.	Ma brevis	16 v. org.	O	K—Cr 1672 Vorl: Dr. S. Lorenzo e Dammaso
474	150	„	Cr	8v. org.		Kop. v. Jannaconi
475	151	„	La Cellesa	16 v. org.		
474	170	„	Ma brevis	8v. org.	O	1669
475	170	„	Cr—A	8v. org.	O	
476	170	„	Ma	8v. org.	O	
477	212	„	2 Rq	Ca-Solo. VVi. Ve. org.	O	
478	278	„	La Cellesa	16v. org.		K—A
479	380	Mendelssohn-Bartholdy	Choralmesse			Münster 1825
480	293	Mettenleiter B.	Ma de Festo	4v. org. obl.		op. 11. Luxemburg, Peter Bruck, 1869
481	377	„	Preis-Messe	4v. org. obl.		Luxemburg, Peter Bruck 1867
482	268	Monte Phil. de	Missarum lib. I.		Sa	K—A. Vorl: Dr. Antwerpen, Christ. Plantinus, 1579

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
483	257	Morales Chr.	Missarum lib. II.	4, 5 e 7v.	Sa	K—A. Vorl: in domo Professae S. J. Dr.: Romae per Val. Doricum et Lud. fratres 1544
484	261	„	Si bona suscepimus	6v.	Sa	Vorl: ex Arch. Canonicorum S. Laurenti in Damaso. Dr. Nr. 483
485	265	„	Mae	5, 6v.	Sa	K—A. Vorl: 1538.
486	288	Mozart W. A.	Messe Nr. 7	4v.		Klav.-Ausz. v. Zulehner. Simrock. Bonn u. Köln 1 Bd. St.
487	306	„	Rq in B			
488	309	„	Messe Nr. 2	4v. org. e rip.		K—A. 1 Bd. St.
489	365	„	Rq			1 Bd. St.
490	366	„	Messe Nr. 7	4v. org. e rip.		1 Bd. St.
491	369	„	Messe Nr. 1	4v. VVi. CB. Ob. Tr. Timp. org.		Leipzig, Breitkopf und Härtel
492	374	„	Messe Nr. 2	4v. org. e rip.		1 Bd. St.
493	376	„	Messe in B	4v. ordn.		K—A. 1 Bd. St.
494	378	„	Rq			Leipzig
		Sa. N.				
495	27	Naumann Joh.	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Clrntt. Cor. Fg. org.		ohne K u. Gl.
496	40	Nekes Franz	Ma	3v.		
497	33	Neubauer Fr.	Ma	4v. e rip.		1 Bd. Stb.
498	38	„	Ma solemnis i. C.	4v. VVi. Ve. Ob. Fg. Cor. Clar. Timp. org.		1793 1 Bd. Stb.

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
499	39	Neubauer Fr.	Ma solemnis i. C.	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. Tr. Timp. Fg. Vlonc. CB. org.		
500	19	Niccolini G.	Cr	4v. VVi. Ve. Cor. org.		
501	21	Niccolini Omob.	Ma	4v. VVi. Ve. Cor. org.		K—Gl
	Sa. O.					
502	11	Oberhoffer H.	Messe	4v.		Luxemburg. Peter Bruck 1869
503	8	Oddi Flam.	Regali ex Progenie	4v.	Sa	K—A. Vorl: in Barberina
504	3	Ottaviani	Ma alla Palestrina	4v. Ve. Vlonc.		K—A 1816
	Sa. P.					
505	84	Paciotto P. P.	Mae	4 e 5v.	Sa	Lib. I. Vorl: in Bibl. Angelica. Dr.: Rom. Garnadus 1591. K—A
506	107	„	In te Domine speravi	4v.		Vorl: Dr.: wie Nr. 505
507	17	Paisiello D. Giov.	Ma	8v. VVi. Ve. Ob. Fg. Cor. CB. org.		
508	18	„	Ma	8v VVi. Ve. Ob. Fg. Cor. Vlonc. CB. org.		
509	20	„	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. Tr. org.		K—Gl
510	21	„	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. Tr. org.		K—Gl. 1 Bd. St.
511	23	„	Ma solenne	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. Fg. org.		K—Gl. 1 Bd. St.

Ldf. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
512	27	Paisiello D. Giov.	Ma Defunctorum	8v. VVi. Ve. Ob. Cor. Fg. Clar. CB. org.		Vorl: O
513	31	„	Ma	4v. org.		K—Cr. unvollständig
514	34	„	Ma	4v. VVi. Ve. Fl. Ob. Cor. Clar. CB. org.		
515	35	„	Ma	5v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		K—Gl
516	139	Palestrina	Quem dicunt homines	4v. org.		lib. VIII ex Codice Vaticano, Altaemps. et Ottob.
517	167	„	Mae	4v.		Cod. Vatic.
518	174	„	Mae	4v.		Cod. Ottob.
519	276	„	3 Mae	5, 6v.	Sa	K—A Vorl: Altaemps. Rom Robl. 1490 1 Bd. St.
520	277	„	Ma Defunctorum	5v.		S—A
521	278	„	Dilexi	5v.		unvollständige Kopie
522	279	„	Ma brevis	4v.		K—A
523	280	„	Dies sanctificatus	4v.		K—A röm. Kopie 1853
524	281	„	Iste Confessor	4v.		K—A
525	282	„	Ma breve	4v.		
526	285	„	Mae	4, 5v.	Sa Sa	Vorl: ex Cod. Vallicellano
527	286	„	Viri Galilaei	6v.		Vorl: in Corsiniana. K-A. Dr: Ultima lib. I.
528	287	„	Regina Coeli	4v.		K—A. Vorl: ms. Vallicellanum
529	288	„	Quando lieta speravi	5v.		K—A. Vorl: in Parigi
530	289	„	Mae	4, 5, 6v.	Sa	lib. XI.

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
531	290	Palestrina	Già fu chi m' ebbe cara	4v.	Sa	K—A
532	291	„	Mae	4, 5, 6v.	Sa	lib. X
533	292	„	Mae	4, 5, 6v.	Sa	lib. IX. Vorl: Dr. Venedig. ap. haer. Hier. Scoti 1599
534	293	„	Vestiva i colli	5v.	Sa	K—A
535	294	„	O admirabile commercium	5v.	Sa	K—A
536	295	„	Mae	4 è 5v.	Sa	lib. VII. Vorl: v. Nr. 533
537	296	„	Mae	4, 5, 6v.	Sa	lib. VI. Vorl: Dr. Fr. Coathinus. Rom 1594
538	297	„	L' homme armé	5v.	Sa	
539	298	„	L' homme armé	5v.	Chiti	K—A
540	299	„	Mae lib. III.		Sa	Vorl: Dr. ap. haer. Doricorum fr. Brixiensium 1570. Rom
541	300	„	Mae lib. II.	4, 5, 6v.	Sa	Vorl: v. Nr. 540 1567
542	301	„	Mae	4, 5v.	Sa	lib. I. Vorl: Dr. ap. Fr. Doricos, Rom 1544
543	302	„	Assumta est Maria	6v.		Vorl: ms. Vallicellano
544	303	„	Assumta est Maria	6v.	Maier	K—A. 1585
545	486	„	Mae	4 e 6v.		ib. I. Rom, Gardanus. 1 Bd. Stb.
546	489	„	Mae	4, 5, 6v.		lib. II. Venedig, Gardanus. 1 Bd. Stb.
547	490	„	Mae	4, 5, 6v.		v. Nr. 533. 1609
548	497	„	Mae	8v.		Rom, Pitarelli 1841. 1 Bd. Partit.

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
549	513	Palestrina	Mae	4, 5, 6v.	Sa	Vorl: in Bibl. Angelica. Dr.: v. Nr. 537. 1590. lib. V.
550	514	„	Mae	4, 5v.	Sa	lib. IV. Vorl: Partitura di Jannaconi K—A
551	515	„	Mae	5, 6v.	Sa	K—A. lib. XII.
552	61	Patrignani Don Cesare	K, Gl	3v.		
553	36	Pedota Gi.	K è Gl	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.	O	1790
554	57	„	K è Gl	8v. VVi. Ve. Ob. Cor. Fg. Tr. org.		
555	65	„	K è Gl	8v VVi. Ve. Ob. Cor. Tr. Fg. CB. org.		
556	73	Parroni Fra.	Cr.	4v. org.		
557	74	Pascoli Sant.	Gl	6v. org.		
558	75	„	Ma	4v. org.		K—A. 1817
559	77	„	Ma	4v. org.		K—Gl
560	81	„	K, Gl	3v. org.		
561	37	Pelli Lor.	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. CB. org.		1Bd. St.
562	42	„	Cr	4v. VVi. Ve. Cor. Tr. org.	O	1795
563	43	„	Cr	4v. org.		1 Bd. St.
564	44	„	Ma	4v. org.		K—Gl 2 St.
565	47	„	Ma	2v. conc., 2v. pien. org.	O	K—A 1788
566	49	„	Ma	4v org.		K—Cr
567	50	„	Cr	4v. VVi. Ve. Ob. Tr. org.		

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
568	52	Pelli Lor.	Ma	4v. org.		
569	54	„	Cr	4v. org.	O	
570	56	„	Cr	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. Tr. org.		
571	29	Perez D.	Ma	5v. VVi. Ve. Vlonc. Fg. org.		
572	182	„	Cr	8v. VVi. Ve. Ob. Cor. Tr. Vlonc. CB. org.	Maier	
573	189	„	Ma	3v. org.		K—A
574	196	„	Cr	5v. VVi. Ve. Fg. Tr. l., Tr. d. caccia, org.		
575	197	„	K, Gl	8v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		
576	312	Pergolesi Gi.	K, Gl	10v. VVi. Ve. Ob. Cor. org. I VVi. Ve. org. II.		2 Orchester
577	351	„	K, Gl	5v. VVi. Ve. Tr. org.		
578	324	Perlucci Ant.	Ma	3v. org.		K—Gl. 1 Bd. St.
579	460	Penseron P.	K	8v.		
580	326	Perotti G. A.	Rq	4v. VVi. CB. org.		1820
581	119	Perti G. A.	Ma è Cr	5v., 8v. VVi. Ve. org.		
582	136	„	Cr	4v. VVi. Ve. Cor. org.		
583	137	„	Cr	5v. VVi. Ve. Vlonc. org.	Sa	1698
584	200	„	Cr	5v. VVi. Ve. org.		1699
585	202	„	Cr	4v. VVi. org.		
586	208	„	Cr	4v. VVi. Ve. Cor. org.		
587	214	„	Ma	5v. VVi. Ve. Vlonc. org.		K—Gl

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
588	226	Perti G. A.	Cr	5v. VVi. Ob. Tr. org.		
589	315	„	K, Gl	5v. VVi. Ve. org.	Sa	1688
590	121	Pesci Sante	Ma	16v. org.		K—A
591	127	„	Ma	4v. org.		K—A. 1 Bd. St.
592	246	„	Ma	4v. org.		K—A. 1725
593	323	„	Cr	8v. org.		Part. v. Figlio d. Pesci
594	333	„	Ma	3v. org.		K—A. 1787
595	336	„	K, Gl	8v. org.	O	
596	120	Petruzzi Br.	K	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		
597	229	„	K con Sinf.	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. Fg. org.		
598	233	„	K della Messe grande	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.	Lodi	
599	234	„	K	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. Clar. org.	Lodi	
600	235	„	Cr	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.	Lodi	
601	237	„	Gl	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		
602	357	„	K, Gl	4v. VVi. Ve. Ob. Clar. Cor. org.	Sa	
603	340	Piccini Nic.	Ma	4v. VVi. Ve. Ob Cor. Tr. org.	O	K—Gl 1752
604	510	Piel P.	Stella matutina	2v.		op. 12 1 Bd. St.
605	1	Pieri Fr. Ant.	Gl	3v. org.		
606	414	Pietrangeli F.	Ma	4v. org.		K—Gl
607	62	Pavona P. A.	Ma	4v. org.	Ksw.	K—A
608	63	„	Ma	4v. org. non obl.	Ksw.	K—A

Lfd. Nr.	Sig	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
609	64	Pavona P. A.	Ma	4v. org.	Ksw.	K—A
610	268	Pisare Pasq.	Cr	8v. org.		
611	373	„	Ma	6v.		K—A
612	374	„	Ma	8v.	O	K—Gl
613	270	Piticchio Fr.	Cr	4v. VVi. Ve. Cor. Tr. Fg. org.		1780
614	350	Pitoni G. Ot.	Mae	8v. org.	Sa	K—A
615	360	„	La peccare a Marienna	4v. org.	O (?)	1743 1 Bd. St.
616	361	„	La Brusdi	8v. VVi.		K—Cr Vorl: O i. d. Basilica Vatican. 1690
617	362	„	Ma	8v.		K—A
618	365	„	Deus percussor inimicorum	8v. org.	O (?)	K—A 1683
619	367	„	La corrente	4v.		
620	375	„	Sancti Pauli	16v. org.	O	K—Gl 1721
621	376	„	8 Mae	4 e 8v. org.	O	1725
622	377	„	Molare	4 e 8v. org.		1715
623	378	„	10 Mae	4v. org.		K—A
624	379	„	9 Mae	8v. org.		K—A
625	380	„	„Sala“ „Rossa“	8v.	Alt	K—Cr, K—A
626	383	„	Mea obscurum non habet	4v. org. è senza		K—S, sonst unvollstdg.
627	384	„	Ma	8v. org.		K—Cr
628	385	„	Ma	8v. org.		K—A 1726
629	386	„	detta Berta	8v. org.	Sa	K—A 1726
630	387	„	Le peccore a montagna	4v. org.	Sa	K—A
631	388	„	Rq	9v. org.	Jannaconi	1725

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
632	389	Pitoni G. Ot.	Adorate Deum	4v. org.	Sa	K—A. Rom 1739
633	391	„	Mae	4, 8v. org.	Sa	K—A
634	401	„	Cr	4v. org. ad lib.	Alt	Rom 1736
635	418	„	Rq	4 e 6v.	Sa	
636	412	Polimante V.	K, Gl	3v. org.		
637	495	Porta Cost.	Mae	4, 5, 6v.		lib. I. Venedig. Gardanus. 1578
638	342	Porpora Nic.	K	4v. VVi. Ve. CB. org.	Sa	
639	506	„	Grande messe	4v. con ordn. e org. ad lib.		Paris, Choran et Canaux.
640	434	Porta Giov.	Ma	4v. VVi. Ve. org.		K—Cr. Venedig 1758
641	432	Prati Ales.	Ma	4v. VVi. Ve. CB. Clar. Cor. Fl. Ob. Fg.		1781
642	443	„	K, Gl	4v. VVi. Ve. Ob. Fg. Cor. Clar. org.		1780
643	452	„	Ma	4v. VVi. Ob. Cor. - d. - caccia org.	O	1742
644	446	Predieri L. A.	G, Gl	4v. org.	O	
	Sa.	Q.				
645	3	Quaglia Ag.	Gl	4v. org.		
646	5	„	Cr	8v. org.	Mayer	
647	6	„	Cr	4v. org.		
648	7	Quilici Dom.	Ma	4v. org.		K—Cr
	Sa.	R.				
649	62	Ragazzi Ang.	Ma	4v.		K—A 1736
650	63	„	Ma II.	4v.		K—A 1737
651	59	Rampini Dom.	Rq	3v. VVi. Ve. Cor. Vlonc. org.		

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
652	45	Reggio Dom. A.	Ma	4v. VVi. Ve. CB. Cor. org.	O	K—Gl 1748
653	75	„	Ma	4v. VVi. Ve. Cor. - d. - cacc. org.	O	1750
654	51	Reissiger C. G.	Ma V.	4v. VVi. Ve. Vlonc. CB. Fl. Ob. Fg. Cor. org.	O	K—A 1837
655	125	„	4 Messen			1 Bd. St. unvollständig
656	35	Ricci P. Ag.	K	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. CB. org.	Sa	Padua 1780
657	114	Rink Chr. H.	Ma	4v. org.		op. 9 Schott Söhne, Mainz, Antwerpen
658	25	Ristori G. A.	Cr	5v. VVi. Ve. Tr. org.	Ksw.	
659	21	Rodi Rocco	Mae	4, 5, 6v.	Sa	lib. I. Vorl: Arch. S. Laurentii in Damaso. Dr.: Rom, Doricus 1562
660	95	Romberg A.	Ma	4v. VVi. Ve. CB. Fl. ad lib. org.		K—A. 1 Bd. St.
661	12	Rossi G. de	Maria suaviter audierat	16v. org.	Alt	Vorl: ex Bibl. Corsiniana
662	13	„	Exaltabo te Domine	12v. org.		
663	79	Rota Ant.	Ma	8v. org.	Jannaconi	
	Sa. S.					
664	73	Sabatini L. A.	K, Gl	4v. VVi.		
665	123	„	Ma	4v. VVi. obl. Tr. Ob. ad lib. org.		K—Gl
666	124	„	Ma	4v. VVi. Ob. Tr. org.		K—Gl
667	127	„	Ma breve	4v. org.	Sa	K u. Cr.

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
668	74	Sabatini Niccol.	Ma	5v. VVi. e strum. di fiato, org.		
669	1	Sacchini Ant.	K, Gl	4v. org.		
670	204	Saciani Fr.	Mae	4, 5, 6v.	Sa	K—A. lib. I. Vorl: Dr. Rom, Robl. 1609
671	20	Sala Nicc.	Christe	4v.	Sa	Neapel 1794
672	21	„	K	5v.		
673	101	Santini Fort.	Rq	8v. org.	Wunsch	Vorl: O
674	103	„	Rq	4v. org.		
675	104	„	A		O	
676	105	„	Rq	4v. senza org.	O	post mortem Gregorii XVI.
677	106	„	Cr	8v. org.	O	1815
678	107	„	Cr	3v. org.	O	
679	108	„	Cr	4v. org.	O	1831
680	109	„	Cr	4v. org.	O	1815
681	110	„	Gl, Cr	4v. org.	O	
682	111	„	K, Gl	4v. org.	O	
683	112	„	K, Gl	org. od. Pianof,	O	
684	113	„	K	8v. org.		
685	114	„	K, Gl	12v. org.	O	
686	115	„	Cr—A	12v. org.	O	
687	116	„	I. Ma armonica	4v. org.	O	
688	117	„	Ma	4v. org.	O	K—A
689	118	„	Ma	4v. org.	O	K—A
690	119	„	Ma	3v. org.	O	K—Gl; Cr unvollstdg.
691	190	„	Mae	4v. org.	O	1810
692	191	„	Rq	8v. org.	O	1810
693	525	„	Rq	4v. org.	O	

Lfd. Nr	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
694	44	Santini Gem.	Ma	6v.		K—A
695	45	Santini Gioacchino	Mae	4v. org.		K—Gl 1799
696	48	„	Rq	2v.		
697	52	Santucci Marc.	Ma	4v. org.		K—Cr
698	53	„	Ma	4v. org.		K—A 1797
699	69	„	Rq	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. Vlonc. obl. org.		
700	144	Saratelli G.	K, Gl	4v. VVi. obl. Tr. ad lib. Ve. Vlone. org.		1744
701	135	Sarri Dom.	Rq	5v. VVi. Ve. org.		
702	138	Sartori Balt.	In Festo S. Martini Conf.			Pontificium modulis musicis, Greg. canto servato, duobus choribus concinnatum
703	5	Scarlatti Ales	Ma	9v. VVi. org.	Sa	K—A 1707
704	130	„	Clementina	5v.		K—A
705	133	„	à Canone	4v.		K—A
706	163	„	Ma	4v.	Sa	K—A. Vorl: Alt Nr. 2925 in Vaticana
707	245	„	Ma	10v. VVi. Ve. Vlonc.	Sa	
708	356	„	Rq	4v. org.	Sa	
709	359	„	Rq	4v. org.	Sa	
710	360	„	Clementina	5v.	Sa	
711	427	„	Ma	4v.		Part. v. Proske
712	523	Schmittbauer J.	Ma in D	4v. VVi. Ve. Ob. Fl. Cor. Tr. Timp. CB. org.		1 Bd. St.

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
713	522	Schnabel	Ma in E u. A	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. obl. Tr. Timp. ad lib. CB. org.		1 Bd. Part. u. St.
714	214	Schraub Fr.	Gl—A	4v. VVi. org.	O	Wien 1804
715	224	Siciliani Fil.	Ma	3v. org.		K—A
716	209	Simonelli Mich.	Ma	4v. VVi. Ob. Tr. Cor. org.		1 Bd. St.
717	281	Spohr Ludw.	Ma	5 Solostim. u. 2 5st. Chöre		K—A op. 54
718	521	Stark	Pastoricia	4v. VVi. Ob. Cor. Tr. Timp. org.		hrsg. v. Antony 1821
719	558	„	Rq	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. CB. org.		1 Bd. St.
720	559	„	Ma musicalis in D	4v. VVi. Ve. Tr. Timp. CB. org.		1 Bd. St.
721	560	„	Ma	4v. VVi. Ve. Clar. Timp. CB. org.		1 Bd. St
722	561	„	Ma musicalis	4v. VVi. Ve. Clar. Timp. CB. org.		1 Bd. St.
723	562	„	Ma Pastoricia in C	4v. VVi. Ve. Clar. Tr. org.		1 Bd. St.
724	563	Stattler G. A.	Ma	4v.		op. 8 Regensburg, Seiling. Part. 1 Stb.
725	436	Stehle J. G.	Festmesse à cap.	4v.		op. 42. Benziger, Einsiedeln. 1879
726	287	Stradella Ales.	Ma Defunctorum	4v. VVi. Ve. org.		
727	296	Stuntz Hartm.	Ma	4v.		K—A

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
		Sa. T.				
728	9	Terradeltas D.	Ma	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. CB. org.		K—Gl
729	39	Terziani P.	Ma	3v. org.		K—A
730	40	„	Ma	4v. org.	Alt	K—A
731	50	„	Ma	8v. org.		K—Gl
732	51	„	Ma	4v. org.		K—Gl
733	52	„	Cr	4v. org.		
734	53	„	Ma	4v. org.		K—A
735	54	„	Ma	4v. org.	Alt	K—A
736	55	„	Ma	4v. org.	Alt	K—A
737	56	„	Ma	3v. org.		K—A
738	63	Tesdner G. W.	K	4 e 6v.	O	
739	64	„	K	4 e 5v.	O	
740	66	Tinazzoli Ag.	Rq	4v. VVi. Ve. org.		
		Sa. U.				
741	2	Ugolino Vinc.	Mae	12v. org.	Sa	Vorl: ex Arch. Sa. Maria de Vallicella. Dr. Rom, Soldini. 1622
		Sa. V.				
742	4	Valenti Nicc.	Cr	4v. VVi. VVe. Cor. Vlonc. org.	Sa	Padua 1754
743	8	„	Rq	4v. VVi. Ve. CB. Tr. org.		
744	48	„	Ma per le Defonti	3v. org.		
745	53	„	Gl	8v. Tr. ad lib. VVi. Ve. Vlonc. org.		Padua 1745

Lfd. Nr.	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
746	54	Valenti Nicc.	Gl	8v. Tr. ad lib. VVi. Ve. Vlonc org.		1738
747	58	„	Cr	4v. VVi. Ve. org.	O (?)	Padua 1733
748	47	Valvanus An.	K, Gl	8v. VVi. Ve. Ob. Cor. Clar. Fg. org.	O	1810/11
749	27	Victoria T. L.	Simile est regnum Coe-	4v.	Ksw.	K—A
750	28	„	Ma IV toni	4v.		K—A
751	42	„	3 Mae, 3A	5, 6v. / 7, 8v.	Sa	Vorl: Dr. Rom, Gardanus, 1585
752	39	Vignali Gab.	Cr	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. Fg. Vlonc. org.		
753	41	„	K	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		1780
754	37	Vinci L. da	K	5v. VVi. Vlonc. org.		1 Bd. St.
755	87	Vogler Abbas	Ma in D	4v. con ordi. piena		
756	92	„	De Quadragesima	4v. org. ad lib.		München, Falter u. Sohn. 1 Bd. enth. Part., St.
		Sa. W.				
757	14	Waldeck F. A.	Pastoricia Nr. 37	4v. VVi. Ve. Trav. Clar. Vlone. org.		1768 K—A 1 Bd. St.
758	15	„	Ma Nr. 27	4v. VVi. Ve. Clar. Cor. Fl. Vlonc. CB. Timp org.		K—A. 1 Bd. enth. Part. u. St.
759	34	„	Ma musicalis	4v. VVi. Clar. org.		1 Bd. St.
760	2	Winkler M.	Ma Catharina	4v.		Krüll, Eichstädt 1872

Lfd. Nr	Sig.	Verfasser	Titel	Besetzung	Kopist	Bemerkungen
Sa. Z.						
761	110	Zach	Ma	4v. con strum.		1 Bd. St.
762	101	Zanetti Fr.	Ma	4v. org.		1 Bd. St.
763	104	„	Ma brevis	4v. org.		K—Cr. 1 Bd. St.
764	107	„	Ma da Fumeri	4v. con strum.		1778
765	9	Zingarelli	Ma	5v. org.	Sa	K—Gl
766	11	„	Cr—A	5v. org.	Sa	
767	21	„	Cr	8v. org.		1806
768	41	„	Ma	4v. org. obl.		K—Gl
769	42	„	Cr	4v. VVi. Ve. Ob. Cor. org.		
770	73	„	Ma per li Defonti	4v. VVi. Ob. Cor. org.		
771	77	„	K, Gl	due chori, VVi. Ve. CB. Cor. Fl. Clar.	Sa	Vorl: O
772	113	Ziretti Gius.	Pastorale	4v. VVi. CB. org.		1 Bd. St.
773	65	Zirletti N.	Cr.	4v. org.		1 Bd. St.
774	72	„	Cr	4v. VVi. Ve. CB. Cor. Ob.		
775	114	Zoellner	Ma Nr. 2	4v.		3 Stb. unvollständig

II. Die bedeutendsten der in der Santinischen Bibliothek enthaltenen Messen.

Auf Grund des bei Santini aufgehobenen und jetzt tabellarisch geordneten Messematerials sollen nun einige Komponisten herausgestellt werden, die für die musica sacra des 16., 17. und 18. Jahrhunderts besonders in Italien von Bedeutung waren. Zwar teilen sie formgeschichtlich nicht den Rang etwa eines Palestrina, der außerhalb des Rahmens dieser Arbeit bleibt. Immerhin aber geben die von Santini aufbewahrten Werke einigen Aufschluß über die Entwicklung des zeitgenössischen kirchenmusikalischen Stiles, der gerade bei den kleineren Meistern mit einer gewissen schulmäßigen Treue gepflegt wurde. — Santini kopierte und spartierte Messen von Komponisten verschiedener Länder. Franzosen, Niederländer, Spanier und Italiener lieferten ihm die Objekte für seine Sammlung. Während in derselben Franzosen, Niederländer und Spanier zahlenmäßig sehr gering vertreten sind, stellen die italienischen Komponisten, Oberitaliener, Neapolitaner und vornehmlich die Römer des 16., 17. und auch des 18. Jahrhunderts das Hauptkontingent des Santinischen Messeschatzes.

An erster Stelle mögen die Franzosen genannt werden und die bei französischen Verlegern erschienenen Werke. In den fünfziger Jahren des 16. Jahrhunderts gaben die französischen Musikdruckereien von Nicolaus du Chemin in Paris und Adrian le Roy und Robert Ballard in Lyon u. a. eine Reihe von Messen französischer Komponisten heraus, die in handschriftlichen Partituren in der Bibliothek Santini nahezu vollständig vorhanden sind. Von dem ersten Verleger ist das große Sammelwerk „Missae duodecim cum quattuor vocibus“ von 1544, dann folgen „Missae tres a Claudio de Sermisy, Joanne Maillard, Claudio Goudimel“, weiter „Missae tres a Petro Cadeac, Joanne Herissant, Vulfrano Samin“, beide Sammlungen 1558 herausgekommen, ferner bei dem-

selben Verleger und aus demselben Jahre drei Messen von Pierre Cadeac (Ad placitum, Ego sum panis, Levavi oculos), fünf Messen von Pierre Certon (Sur le pont d' Avignon, Adjuva me, Regnum mundi, Le temps qui court, Pro defunctis), drei Messen von Goudimel (Audi filia, Tant plus je mets, De mes ennuys), zwei Messen von Nicolas de Marle (Je suis deshéritée 1557, Panis quem ego dabo 1559) und schließlich die Messe „M' amie un jour" von Jean Maillard aus dem Jahre 1559. Alle diese Messen sind vierstimmig. Der Stilunterschied zwischen ihnen und denen der zeitgenössischen niederländischen Tonsetzer ist sehr bedeutend. Während die Niederländer durch kunstvolle Kombination und Verwebung der Stimmen sich auszeichnen, auf die melodische Entfaltung der Stimme ein Hauptgewicht legen, gehen die Franzosen namentlich auf Verständlichkeit des Textes aus. Die Faktur der Sätze ist einfach und leichter, wozu noch kommt, daß sie größtenteils ihre Themen, nach denen sie benannt sind, der Volksmusik entlehnen. Bei ihnen tritt eine entschiedene Kürze und ein Vordringen des Akkordischen auf. Als Typus können hierfür gelten die Messen „In me transierunt" von Clereau, wo das erste Kyrie ganze sechs Tempustakte beträgt, und „De mes ennuys" von Goudimel. In den längeren Sätzen lieben sie es, durch zwei- oder dreistimmige Abschnitte Abwechslung zu bringen; so wird gewöhnlich im Gloria das „qui tollis", im Credo das „Crucifixus", im Sanctus das „Pleni" und das „Benedictus" für eine geringere Stimmenzahl komponiert. Manchmal ist dann das letzte „Agnus Dei", um einen machtvolleren Abschluß zu erzielen, für fünf Stimmen gesetzt. Mehrere Arbeiten sind in imitatorischem Stile erhalten und suchen durch den Gegensatz von polyphoner und homophoner Setzweise wirksamere Akzente hervorzubringen. Zu erwähnen sind noch Certons Messe „Regnum mundi", deren „Incarnatus" in inniger Weise das Geheimnis der Menschwerdung verkündet, so Clereaus „Caecilia virgo" oder Janequins „L'e aveugle Dieu", die durch die Feierlichkeit und den Ernst ihrer ersten Akkorde hervortritt. — Ebenfalls in der Offizin des Le Roy und Ballard erschien 1557 ein Buch Messen des Niederländers Jacob Arcadelt, der lange Zeit in der Päpstlichen Kapelle tätig war und so eine große Bedeutung für die römische Schule erlangte. Das Druckwerk führt den Titel „Missae tres Jacobo Arcadelt, Regio musico et illustr. Cardinalis a Lothoringia sacello praefecto austore, nunc primum in lucem editae" und enthält die Messen „Noe noe" für vier Stimmen nach

einer Motette von Mouton, „Ave regina coelorum“ fünfstimmig (nach einer Motette des Andreas de Sylva) und „Beatae virginis“ für vier Stimmen.[1])

Eine ganz andere Richtung breitet sich in Spanien aus. Entgegen der bisherigen Auffassung, die die spanische Kirchenkomposition des 16. Jahrhunderts lediglich als eine Nachahmung römischer Stilübung ansah, kann man auf Grund der neueren Forschung auch bei den Spaniern viel Eigenes feststellen. Die Meßkompositionen Christobal Moralis's († 1551), des bedeutendsten Vertreters der geistlichen Musik im Spanien des 16. Jahrhunderts, brachte Santini in Partitur. In zwei Büchern, 1544 in Rom gedruckt, wurden sie hernach oft neu aufgelegt. — Ein Blick in die Partitur der Messe „Si bona suscepimus“ läßt sofort einen markanten Unterschied zwischen der Kompositionsweise der Spanier und Römer erkennen. Vergleichen wir beispielsweise die Thematik des Moralis mit der eines Palestrina: Während Palestrina seine Themen in weitgeschwungenem Bewegungslauf auszuspannen pflegt, zeichnen sie sich bei Moralis durch knappe, konzise Form aus, da sie, in sich geschlossen, selten eine Ausdehnung von mehr als sechs Takten erreichen. Kyrie und Gloria gewinnen durch die plastische, fast mosaikartig anmutende Gegenüberstellung ihrer Themen einen besonders belebten Ausdruck. Durch Harmoniewendungen und satte Klangfülle fallen die Schlußsätze des Gloria und Credo sowie das Sanctus dieser Messe ins Auge. — Einigen Anklang an niederländische Satztechnik zeigen die Messen „Tu es vas electionis“, wo der Tenor nur den Cantus firmus „Tu es vas electionis beatissime Petre“ immer wieder bringt, „Ave maris stella“ und die „L' homme armé“-Messen.

Zu den bedeutendsten Schülern des Christobal Moralis ist Tommaso Ludovico da Victoria, 1540—1613, Palestrinas Freund und Zeitgenosse, zu rechnen. Hiermit treten wir in den Kreis der italienischen Messekomponisten, deren Werke bei Santini vorliegen. T. L. da Victoria gilt zwar immer als einer der „hervorragendsten Vertreter des Palestrinastils“ (Riemann, Musiklexikon), aber man darf ihn unbedenklich neben seinen berühmten Zeitgenossen stellen und von einem eigenen Stil bei ihm sprechen. Santinis Sammlung enthält das erste Buch seiner Messen und die Motetten. Ersteres kam 1576, letztere 1572 zuerst bei Angelo Gardano heraus. Santinis Bibliothek besitzt

[1]) Die Bibliothek Santini besitzt diese Messen in einer Kopie von Pitoni.

ein Exemplar dieser außerordentlich seltenen Erstausgabe, deren Titel lautet: Thomae Ludovici De / Victoria Abulensis / Motecta / Quae Partim Quaternis / Partim Quinis, Alia Senis Alia / Octonis Vocibus Concinuntur. / (Wappen des Kardinals Otto Truchseß) Venetis Apud Filios Antonij Gardani. / 1572. 6 Stimmbücher. 4°. — Einen Vorläufer des Palestrinastiles lernen wir in Giovanni Animuccia, † 1571, kennen. Wie Palestrina, so bemühte auch er sich, der Kirchenmusik jeden übermäßigen instrumentalen Einfluß fernzuhalten und sie vom Passagenwesen zu reinigen. Von ihm brachte Santini das erste Buch vierstimmiger Messen, das 1567 bei den Erben der Gebrüder Dorici in Rom erschien, in Partitur. Die Sammlung enthält sechs Messen, die vierstimmigen „Ave maris stella", „Ad coenam agnum providi", „Gaudent in coelis", „Conditor alme siderum", die fünfstimmige „Christe redemptor omnium" und die sechsstimmige „Victimae Paschali laudes". Auf die interessante Vorrede zu diesen Messen weist schon Ambros (III. Bd. S. 601) hin. Animuccia richtet sein Hauptaugenmerk auf eine sorgfältige Textdeklamation und beschränkt sich namentlich in den längeren Sätzen auf einfach harmonische Satzweisen. Einige Stellen hingegen zeichnen sich namentlich durch reiche Modulationen und die Empfindung für Akkordverbindungen in modernem Sinne aus. Interessant sind in den Messen vornehmlich die Kyriesätze, in denen Animuccia es liebt, das „Christe" durch scharfen Gegensatz hervorzuheben, wie z. B. in der zweiten Messe, oder in denen er zum Schluß einen erweiternden Anhang bringt, wie in der ersten und letzten Messe. — Ein späterer Zeitgenosse Animuccias war Felice Anerio, 1560—1614, Nachfolger Palestrinas als Komponist der Päpstlichen Kapelle. Seine kirchliche Kompositionstätigkeit liegt hauptsächlich auf dem Gebiete der Motette. An Messen bewahrte Santini von ihm die vierstimmige Messe „Hor le tue forze adopra", die Proske herausgegeben hat, und die achtstimmige „Vestiva i colli"; die in der ehemaligen Altaemps'schen Sammlung enthaltene zwölfstimmige ist hinsichtlich ihrer Herkunft von Felice Anerio zweifelhaft. — Etwas zahlreicher sind die Messen, welche den jüngeren Giovanni Francesco Anerio, 1567—1621, zum Autor haben. In Santinis Bibliothek liegen von ihm folgende Messen vor: Eine von Proske hergestellte und Santini geschenkte Partitur der sechsstimmigen „In te Domine speravi", einer Messe, von der Haberl sagt, daß sie „so vollendet im Palestrina-Stil geschrieben sei, daß nur die ausdrückliche Angabe des Namens die Autor-

schaft Anerios aufdrängen kann",[2]) eine vierstimmige sine nomine, die Haberl im Kirchenmusik. Jahrbuch 1886 unter dem Titel „Missa brevis" veröffentlicht hat, die Messe „Paulina Borghesia" ad canones 5 vocibus mit dem Titel „Quem dicunt homines", in der die fünfte Stimme aus dem Tenor durch Kanon in der Ober- oder Unterquinte oder Oktave gebildet ist, die vierstimmige „nuncupata la Battaglia", von der Haberl sagt, daß „sie bei bloß akordischer Textesrezitation ein Zeugnis von dem tiefen Verfalle des Geschmackes im zweiten Dezennium des 17. Jahrhunderts abgeben kann"; ferner von Haberl nicht genannt aus dem Archive der Chiesa nuova die achtstimmige „Surge illuminare", die über Palestrinas gleichnamige Motette gebaut ist, eine Kyrie und Gloria quarti toni zu fünf Stimmen und schließlich ein fünfstimmiges Kyrie mit dem Titel „Stella quam viderant Magi". In einem von einer anderen Hand hergestellten Musikkodex befinden sich ein Kyrie und Gloria „Hic est vere martyr" und eine Messe „Circuire possum Domine", mit G. Fr. Anerio gezeichnet; beide Messen sind für fünf Stimmen gesetzt. — Neben den beiden Anerio ist Ruggiero Giovanelli, 1550—1625, der Nachfolger Palestrinas an St. Peter, zu nennen Er gehört zu den Meistern der römischen Schule, welche die Messekomposition zu Gunsten der Motette vernachlässigten. Santini bringt nur die achtstimmige über Palestrinas Madrigal aufgebaute Messe „Vestiva i colli".[3]) Diese Messe, die sich auch im päpstlichen Kapellarchiv befindet, zeichnet sich durch melodische Entfaltung der einzelnen Stimmen, durch die imitierende Satzweise und die Art der Verarbeitung des Themas aus. — Von den Oberitalienern des 16. Jahrhunderts finden sich bei Santini nur die Werke des Matteo Asola aus Verona, † 1609 in Venedig. Sie scheinen sich einer großen Beliebtheit erfreut zu haben, da sie noch bis ins 17. Jahrhundert hinein neu gedruckt wurden. Der klare, reine, einfache Stil mag für diese Beliebtheit hauptsächlich mitgewirkt haben. Santini spartierte von Asolas Werken ein Requiem für vierstimmigen gemischten Chor nach einem Drucke des Jakob Vincenti von 1598, ferner das Officium defunctorum „ad Vesperas", Matutinam et Missam addito Cantico Zachariae quattuor vocibus nach einer Ausgabe des Ricci-

---

[2]) Kirchenmusik. Jahrbuch 1886, S. 59.

[3]) Die einzige von Giovanni Maria Nanino bekannte Messe („Vestiva i colli", fünfstimmig, im päpstlichen Kapellarchiv) ist über dasselbe Thema aufgebaut. Auch Giulio Belli hat eine fünfstimmige Messe über dieses Thema geschrieben.

ardo Amadino in Venedig aus dem Jahre 1610, das Officium Maioris Hebdomadae, das bei Amadino 1595 herauskam, und die Vespertina omnium solemnitatem psalmodia, 1582 bei Gardano in Venedig erschienen. In dem Officium der Charwoche ist besonders interessant die Behandlung der Passion durch Asola. Die Rolle des Evangelisten ist nicht komponiert, wird also im Lektionstone ausgeführt, die Reden Christi sind dreistimmig, die der übrigen Personen und der Menge vierstimmig gesetzt. Nur der Schluß der Passion, derjenige Teil, welcher in der Liturgie als Evangelium dient, ist ebenfalls komponiert, und zwar vierstimmig. —

Die bisher genannten Werke gehörten durchweg dem 16. Jahrhundert an. Ungleich größer ist die Zahl der in Santinis Bibliothek aufgenommenen Kompositionen des 17. Jahrhunderts. Da begegnen uns zunächst zwei als vorzügliche Kontrapunktisten bekannte Schüler der Brüder Nanino: Paolo Agostini, 1583—1629, Schüler und Schwiegersohn Bernoardino Naninos, bis zu seinem frühen Tode Kapellmeister an St. Peter, und Antonio Cifra, 1584—1629, einer der begabtesten Schüler G. M. Naninos. Ersterer geht in seinen Messen, die er 1627 in fünf Büchern bei Robletti zu Rom in Partitur erscheinen ließ, vom strengen kontrapunktischen Stile aus. Namentlich ist hier die fünfstimmige Messe über das Hexachord aus dem ersten Buche hervorzuheben. Des weiteren wären zu nennen: die vierstimmige Messe sine nomine im dritten Buche, der ebenfalls das Hexachord zu Grunde liegt, mit dem siebenstimmigen Agnus, die vierstimmige „Benedicam omnium", die ganz kanonisch geführt ist, und die fünfstimmige „Si bona suscepimus", bei welcher der Baß im zweiten Agnus vor- oder rückwärts gelesen werden kann. Durch Hinzunahme einer sechsten Stimme, die mit dem Basse einen Kanon bildet, kann durch jenen Umstand, wie Agostini selbst in der Vorbemerkung zu dieser Messe ausführt, dieses Agnus auf vierzehn verschiedene Arten gesungen werden. — Antonio Cifra war ein ausgezeichneter Schüler G. M. Naninos. Unter seinen von Santini größtenteils spartierten Werken finden sich in handschriftlicher Partitur das erste und zweite Buch der Messen.[4]) Sie zeigen jene in der damaligen Zeit

[4]) Durch Jannaconi scheint Santini auf Cifra besonders aufmerksam geworden zu sein. Auf die Orgelstimme der Sacrae Cantiones von 1638, die auf der Umschlagseite das Porträt Cifras bringen, schrieb Santini: Il mio maestro qui imprese al Cifra un fortissimo bacio dicendo quasi commosso; Requiem eeternam al grande Maestro.

für die Messekomposition beliebte Anwendung strengster Formen. Die Schlußsätze seiner Messen sind vielfach kontrapunktisch gehalten; so bringt er in der ersten Messe ein sechsstimmiges Agnus mit Kanon in Unterquinte und Unteroktav mit dem Motto: „Trinitas in Unitate", oder im Agnus der Messe „Lauda Sion salvatorem" einen Kanon in Gegenbewegung. Besonders liefert die Messe „Conditor alme siderum" eine bedeutende Probe für die satztechnische Meisterschaft Cifras. Das letzte, siebenstimmige Agnus hat einen Kanon in der Sexte und in Gegenbewegung, gebildet nach dem gregorianischen Motiv des Hymnus. — Von Francesco Foggia, 1605—1698, einem Schüler Agostinos und Cifras, befinden sich als Druckwerke bei Santini „Messe a 3, 4 e 5 voci Roma 1675"; herausgegeben von Caifabri ist es dem Sohne Francescos, Antonio Foggia, Kapellmeister an San Girolamo della Carità gewidmet. Es enthält eine dreistimmige Messe von Antonio Foggia, dann die Messen „Brevis", „Venite gentes" zu vier, sine nomine, „La Battaglia" und „Li tre pastorelli" zu fünf Stimmen von Francesco. Die Messen Francescos kommen schon in dem Druck „Octo Missae" vor, der 1663 in Rom bei Jakob Phaeus Andreae Filii erschien, und außerdem noch die achtstimmigen Messen „O quam gloriosum", „Iste est Johannes", und die neunstimmige „Tu es Petrus" enthält. Foggia steht in seinen Messen auf dem Boden der neuen Kunst. Eine reiche Modulation, stellenweise kühne Harmonien und ein berechneter Gebrauch von Dissonanzen zeichnen sie aus. Seine Rhythmik ist kompliziert, besonders liebt er häufigen Wechsel von geraden und ungeraden Takten. In längeren und bewegteren Sätzen bringt er gern eine rasche Deklamation auf kleinen Notenwerten, aber auch wieder einfache, ganz volkstümliche Melodien, die dann von zwei Stimmen in Terzengängen vorgetragen werden. An Stellen wie „Miserere nobis", „Suscipe te deprecationem nostram", im Gloria, oder im „Miserere nobis" im Agnus bricht eine starke Empfindung bei ihm durch. Geht Foggia in der ganzen Anlage seiner Messe in der größeren und freieren Wiederholung ganzer Textabschnitte über seine Vorgänger hinaus, so zeigt sich dieses auch in der stärkeren Heranziehung der Orgel und in der Einführung von Gesangspartien, die entschieden Solocharakter haben. —

Wie sich schon bei Cifra zeigte, behauptet sich in der Messe im Gegensatz zur Motettenkomposition eine mehr konservative Richtung, ja man sucht sogar die kontrapunktischen Künste immer mehr zu steigern. Ein Hauptvertreter dieser Richtung ist

Vincenzo Ugolino, aus Perugia, † 1626 zu Rom. In Partitur setzte Santini von Ugolino aus dem Archiv der Chiesa nuova „Motecta et Missae 8 et 12 vocibus cum basso ad organum", die 1622 bei Soldi in Rom erschienen waren. Nach dem Titel auf diesem Werke war Ugolino um diese Zeit Kapellmeister am Vatikan. Das Werk enthält neben acht- und zwölfstimmigen Motetten die achtstimmigen Messen „Sopra il vago Esquilin un tempio sorge" und „Perfice gressos meos", die zwölfstimmigen „Beata es Virgo" und „Quae est ista". Den Schluß bilden „Canones artificio nimio elaborati". Die Messen sind mit Ausnahme der ersten über die gleichnamigen Motetten gebaut. Trotz der Mehrchörigkeit haben sie nicht den gewöhnlichen homophonen Stil, sondern sind vielmehr zum großen Teil in schwierigen Kunstformen gebildet. In manchen Sätzen der Messen ist die rein technische Seite der Arbeit scheinbar Selbstzweck; diese werden so Auswüchse der Kontrapunktik, gegen die sich um 1630 der Kampf richtet. So ist z. B. in der Messe „Perfice gressos meos" das Osanna ein achtstimmiger Kanon, und zwar gehen vier Stimmen in derselben, die andern vier in Gegenbewegung, das Benedictus ist ein sechsstimmiger Kanon; das Benedictus der Messe „Beata es Virgo" bringt zwei Kanons mit dem Motto „Unitas in Trinitate" und „Trinitas in Unitate"; der Tenor des zweiten Agnus der Messe „Sopra il vago Esquilin" hat einen Kanon, der vom Sopran in Oktave und in derselben Bewegung, vom Alt und Baß in Verkehrsschritten weitergeführt wird. Die zwölfstimmigen Messen sind interessant durch die verschiedenen Stimmkombinationen, so ist z. B. das Crucifixus der Messe „Beata es Virgo" für drei Soprane und drei Bässe geschrieben; im „Incarnatus" derselben Messe, das mit der Bezeichnung „Soli" versehen ist, wechseln sich die einzelnen Stimmen der drei Chöre ab.

Stärker als das kontrapunktische ist das chorische Element vertreten bei Antonio Maria Abbatini 1595—1677. Von ihm spartierte Santini Kyrie und Gloria einer sechzehnstimmigen Messe in G-dur. Die Anlage des ganzen Werkes geht hauptsächlich auf äußere Wirkung. Nicht durch kontrapunktische Kunst, nicht durch harmonischen Reichtum, sondern durch die Ausnutzung räumlicher Wirkung sucht diese Messe in erster Linie zu fesseln. Was Kretzschmar von Benevoli, dem bedeutendsten Vertreter dieser Richtung, sagt: „Auf das unablässige Wiederklingen und Abklingen, auf die Verständlichkeit im verschlungensten und fernsten Echo ist alle Erfindung ge-

richtet. Vor allem ist der Charakter der Motive darauf berechnet; sie nähern sich in äußerster Schlichtheit Naturlauten und Signalen und vertreten in ihrer Einfachheit zugleich den reinsten und höchsten Geist der Renaissance",[5]) gilt auch von Abbatini. Beim Christe treten von jedem der vier Chöre nur zwei Stimmen zusammen, so daß das Ganze achtstimmig wird. Es steht im Gegensatz zu den beiden Ecksätzen in G-moll. — Eine Steigerung der Chortechnik brachte Orazio Benevoli, 1605—1672, der bedeutendste Vertreter des polychorischen Kirchenstils in Italien. Er ist hauptsächlich durch seine dreiundfünfzigstimmige Festmesse bekannt. Obwohl die von ihm bei Santini vorhandenen Messen nicht gedruckt wurden, so kommen sie doch handschriftlich öfter vor. Diese mehrchörigen Messen sind „originell und mächtig durch die Teilung der Chöre in kleine und kleinste Gruppen, durch ihren Wechsel, durch ihre variationenreiche Zusammenführung und durch die beständige Ausnutzung räumlicher Wirkung".[6]) Ueber die großen Veränderungen in der Zusammensetzung der einzelnen Stimmen bemerkt Ambros auf S. 109 im IV. Bd. seiner Geschichte der Musik noch speziell: „Er kann Klangfarben in den mannigfaltigsten Kombinationen mischen und durch sie mächtig gegeneinanderstellende Kontraste wirken." So zeigen diese sechzehnstimmigen Werke, welcher Glanz und welche Kraft mit solchen Massen zu erreichen ist, besonders z. B. in den Schlüssen des Gloria, die weit ausgedehnt sind, wo bald ein Chor in langen Noten einhergeht und die übrigen darüber lebhaft kontrapunktieren, bald dieselben Stimmen der einzelnen Chöre sich auf dieselben Haltenoten vereinen und so die Melodie markant hervorheben. Farbige Harmoniewendungen erzeugen stellenweise tiefen Ausdruck, so namentlich im „Christe", das in Aufbau und Stimmung scharf kontrastiert gegen die beiden Kyrie, und „Crucifixus". Das „Benedictus" hat Benevoli nicht komponiert, sowie es auch bei Foggia und in der Folgezeit gewöhnlich ausgelassen wird. Erwähnt sei noch, daß sich in diesen Messen auch vereinzelt Tempobezeichnungen wie Allegro und Adagio befinden. — Als polychorischer Komponist aus dem 17. Jahrhundert ist neben Gregorio Ballabene, 1630—1700, mit seiner von Santini aufgehobenen zwölfchörigen Messe, Alessandro Milani,[7])

---

[5]) „Führer durch den Konzertsaal", S. 173.

[6]) Kretzschmar a. a. O. bei Besprechung der Salzburger Festmesse, die sich übrigens bei Santini nicht findet.

[7]) Nicht zu verwechseln mit dem Opernkomponisten Jacopo Milani.

1630—1703, von besonderer Bedeutung. Von ihm liegen mehrere Bände kirchlicher Werke bei Santini im Autograph vor. Zu Pistoria geboren, war Milani um 1660 Kapellmeister an S. Petroni in Bologna,[8]) von 1660—1672 an Sa. Maria Maggiore in Rom und an S. Luigi dei Francesi als Kapellmeister tätig. — Unter den Messen befinden sich zwei zu sechzehn Stimmen, eine Missa brevis, laut Aufschrift auf der Partitur aus dem Jahre 1672, kopiert nach dem Originale in S. Lorenzo e Damaso, und die Messe „la Cellesa" im Autograph und in einer Partitur Santinis. In Milanis Messen fehlt das Benedictus, in der ersten sogar noch Sanctus und Agnus, doch ist es möglich, daß sie in die Kopie nicht aufgenommen sind. Am bedeutendsten sind in den Messen die drei ersten Sätze. —

Von den Meistern des späteren 17. Jahrhunderts ist Giuseppe Ottavio Pitoni, 1657—1743, mit einer großen Anzahl von Werken im Autograph bei Santini vertreten. Er war bis in die allerletzte Zeit seines Lebens kompositorisch tätig.[9]) Allein dreißig vollständige Messen liegen in Originalpartitur vor. Er zeigt sich darin zum größten Teile als ein Vertreter des älteren reinen Stils, der der Verweltlichung der Kirchenmusik entgegen zu treten sucht; jedoch hat auch er die neue Kunst eifrig gepflegt. So befinden sich unter den Messen einige, die, mit Sologesang reichlich durchsetzt, in der Beweglichkeit des Rhythmus und der Lebendigkeit des Ausdrucks ganz auf dem Boden der modernen Zeit stehen, die an der Beschäftigung mit dem Musikdrama groß geworden war. Der Menge der reinen Chormessen gegenüber bilden sie bei Pitoni die Ausnahme, in seiner letzten Zeit kommen sie überhaupt nicht mehr vor. Gern pflegt er dagegen die mehrchörige Messe; zu erwähnen ist hier ein sechzehnstimmiges Kyrie und Gloria vom 6. September 1721 (Autograph bei Santini). Am meisten liebt Pitoni die acht- und vierstimmige Messe. Von Palestrina übernimmt er nur die äußere Form, was sich zunächst in rhythmischer Hinsicht zeigt. Seine Stimmführung ist vom Prinzip harmonischer Bindung geleitet. Die achtstimmigen Messen haben zwei miteinander abwechselnde und zusammentretende Chöre, nur selten werden die Stimmen

---

[8]) Fétis. Biogr. univ. VI / S. 72.

[9]) Pitoni starb am 1. Februar 1743, fast 86 Jahre alt. Auf seinen Manuskripten verzeichnete er immer genau Tag und Stunde der Niederschrift. Proske veröffentlichte eine vierstimmige Messe „In nativitate Domini", die Pitoni noch am 2. Januar 1743 komponiert hat.

einzeln geführt. Ein großer Teil des Chorwechsels beruht auf Echowirkungen. Bemerkenswert ist seine Art und Weise der Themenbildung sowie seine Harmonik beim „Qui tollis“ im Gloria der Messe „Alemanna“. Der Gegensatz zwischen dem „sepultus“ und „resurrexit“ ist von großer dramatischer Wirkung. Gegen Ende der dreißiger Jahre scheint sich Pitoni nur noch der vierstimmigen Messe zugewandt zu haben.[10]) Die Schlüsse des Gloria und Credo sind kürzer. Die Themen entbehren der Charakteristik, zeigen zum Teil eine große Aehnlichkeit untereinander. Pitonis Ruhm ward begründet durch ein Requiem und ein sechsstimmiges „Dies irae“, das in der Sixtinischen Kapelle lange Zeit gesungen wurde. Die Abschrift dieser Sequenz in der Santinischen Sammlung ist interessant, weil sie bei den Solopartien auch einige willkürliche Veränderungen, welche die Sänger zu machen pflegten, in kleinen Noten angibt.[11])

Sehr zahlreich mit kirchlichen Kompositionen ist in der Santinischen Bibliothek Pompeo Canicciari vertreten. An Messen sind von ihm vorhanden drei vierstimmige, davon zwei ohne Orgelbegleitung, die aber sehr einfach und kurz gehalten sind, eine fünfstimmige a capella und eine mit Violinbegleitung, fünf achtstimmige, darunter eine mit dem Thema „Ecce sacerdos magnus“, eine „missa Bonaventura“ und eine „Pastoralis“. Das „Christe“ der letzteren ist im Charakter einfacher Volksweisen gehalten, wie sie noch öfter in diesen Messen auftauchen. Sehr bedeutend ist eine neunstimmige Messe „Tempore necessitatis“, komponiert 1706. Seine große Kunst aber zeigt Canicciari in den vierchörigen Messen mit Orgelbegleitung, von denen in Santinis Sammlung sich sieben in Partitur befinden: „Tu es Petrus“ aus dem Jahre 1694, „La Melliflua“ von 1695, „Othobona“ von 1716, „Ecce sacerdos magnus“, „la Victoria“, eine sine nomine in C-dur und eine für das Jubiläumsjahr 1725 in e-moll. Einfache Themen, dabei gute Uebersichtlichkeit über die vier Chöre, ausgesuchte harmonische Wirkungen machen diese Messen zu bedeutenden Erscheinungen auf dem Gebiete der mehrchörigen Messekomposition. — Zu den größten Meistern der römischen Schule rechnet Proske

---

[10]) Aus dem Jahre 1741 befinden sich in Santinis Bibliothek zehn vierstimmige Messen im Autograph; drei davon sind allein im März komponiert.

[11]) Diese Veränderungen gehen auf Zerlegung der langen Noten in kleinere Notengruppen, Ausfüllen von Intervallschritten und Anbringung von Trillern.

Claudio Casciolini, 1670 bis nach 1700, Kapellmeister an S. Lorenzo in Damaso in Rom. Von den beiden Messen, die sich von ihm bei Santini finden, ist die eine, dreistimmig mit Orgelbegleitung, reichlich mit Solostimmen durchsetzt und im Ausdruck sehr leicht gehalten. Seine Technik ist sehr einfach, meist nur akkordisch, doch weiß er durch sinnvolle Einzelheiten manch schöne Wirkung zu erzielen. Besonders liebt er chromatisch absteigende Gänge, wie z. B. am Schluß des zweiten Kyrie der vierstimmigen Messe. Die beiden Requiems Casciolinis, das dreistimmige für Männerstimmen und das vierstimmige hat Haberl neu herausgegeben.[12]) Auch in letzterem finden sich diese chromatischen Gänge als charakteristisches Merkmal. — Wie Pitoni und Casciolini so steht auch Giovanni Giorgi am Ausgang des 17. Jahrhunderts. Von 1719—1725 war er Kapellmeister am Lateran. Außer einer vierstimmigen Messe ohne Orgel liegen bei Santini an Messen vor zwei achtstimmige in F-dur[13]) und A-dur und eine sechzehnstimmige „Servite Domino", die im Stil an Benevoli erinnert. Zwei weitere Credos dagegen sind ganz im Stil des 18. Jahrhunderts gehalten. Das eine steht in B-dur und hat als Instrumente außer der Orgel Violinen, Viola, Oboen und Hörner. Nach einer dreitaktigen Einleitung setzt der Chor mit den Worten „Credo in unum Deum" ein. Daß die Intonation vom Chore wiederholt wird, ist hernach in den Orchestermessen allgemein gebräuchlich; ja das zweite Credo geht hierin noch weiter. Es ist in G-dur geschrieben und hat als Einleitung eine Sinfonie von dreißig Takten. Der Anfang dieser Sinfonie durchzieht als Leitmotiv die ganze Komposition, indem der Chor auf deses Thema die Worte „Credo, credo" wiederholt, und zwar den zweiten Teil unisono. Die liturgischen Vorschriften werden somit den musikalischen Ideen des Komponisten vollständig hintangesetzt. Die Behandlung des Chores ist in diesen Werken rein deklamatorisch; die Melodie ruht in den begleitenden Violinen.

Ganz im 18. Jahrhundert fußt Giuseppe Jannaconi, 1741—1806. Seine Kompositionen gingen zum großen Teil in den Besitz Santinis über. Jannaconis Schaffen bewegt sich fast ausschließlich auf kirchlichem Gebiet und fand nach Bainis Urteil schon zu seinen Lebzeiten große Anerkennung. In den sechziger

---

[12]) Im Caecilienkalender 1880 und im Kirchenmusik. Jahrb. 1887.

[13]) Santini schrieb auf seine Kopie „Questa Messa fu composta per la Capella Reale di Portugallo e cantata per la festa di San Pio V. l'anno 1724 nella Patriarcale Basilica di S. Maria Maggiore".

Jahren schreibt Jannaconi Messen mit Orchesterbegleitung und schlägt hier, namentlich in den Instrumentaleinleitungen, ganz den Ton der Zeitgenossen an: So bringt eine Messe in G-dur im Gloria zu den Worten „gratias agimus tibi" ein sehr ausdrucksvolles Altsolo; unter demselben Gesichtspunkte ist das „Incarnatus" eines Credo in G-dur zu erwähnen. Auch die Form der Fuge findet sich bei Jannaconi, nämlich im zweiten Kyrie und am Schluß des Gloria der eben erwähnten Messe. Die weitere Entwicklung Jannaconis bleibt immer in Berührung mit seiner Zeit, es kommen z. B. Solosätze mit Orchester auch später immer wieder vor. Doch pflegt er allmählich als neue und bedeutende Form die a capella-Komposition mit und ohne Orgel. Besonders liebt er nun die Mehrchörigkeit, wo er bis zu sechzehn Stimmen geht. Unter den Messen aus der letzten Zeit, d. h. gegen Ende des ersten Dezenniums nach 1800, sind einige Arbeiten, in denen er harmonisch bedeutsame Stellen hat, die das Bestreben zeigen, dem modernen Vokalsatz durch ausgesuchte Harmoniefolge größeren Nachdruck zu verleihen. — Von den übrigen italienischen Kirchenmusikern des 17. und 18. Jahrhunderts, deren Werke bei Santini vorliegen, seien hier die beiden oberitalienischen Meister Lotti und Caldara angeführt. Antonio Lotti, 1667—1740, der unter anderem einfache, kurze vierstimmige Messen im a capella-Stil geschrieben hat, ist auch in seinen breiter ausgeführten Instrumentalmessen ein ernster Kirchenkomponist und tritt darin als kühner geistreicher Harmoniker hervor. — Von Antonio Caldara, 1670—1730, sind in Abschrift bei Santini außer den Kompletpsalmen für konzertierende Stimmen mit Orchester noch vorhanden eine Messe für vier Stimmen und Violinen, sowie eine vierstimmige a-capella-Messe „artificiosissimae compositionis in contrapuncto canonico sub duplici canone, inverso, contrario et cancrizante", wie es auf der Kopie heißt. — Zum Schluß erwähne ich noch drei Vertreter der neapolitanischen Schule, deren Werke zum Teil von Santini aufbewahrt sind. Von der allgemeinen das 18. Jahrhundert beherrschenden weichlichen Strömung sind die Messen bedeutender Komponisten, wie Durante, 1684—1755, und Pergolesi, 1710—1736, beherrscht. Man darf aber nicht vergessen, daß die nun folgenden Musiker, — Durante ausgenommen — in erster Linie Opernkomponisten waren. Das waren allerdings auch Caldara und Lotti, diese gingen aber von der venetianischen Schule aus, die in der Kirchenmusik einen ernsteren Ton festhält, während sich bei den Neapolitanern der Unterschied

zwischen Bühne und Gotteshaus verwischt. Von Durante liegt bei Santini ein vierstimmiges Kyrie und Gloria „In Patorale“ mit Violinen vor, in dem bemerkenswerterweise der 12/8-Takt des Siciliano durch das ganze Werk durchgeführt wird. — Giovanni Battista Pergolesi ist der andere Meister, der in noch ausgeprägterem Maße in der angedeuteten Richtung schafft. In seinen Messen begegnet uns jene Weichheit und Anmut seiner ihm eigentümlichen Melodik, durch welche sein „Stabat mater“ so berühmt wurde. — Durantes Hauptschaffen liegt auf dem Gebiete der modernen Komposition mit Orchesterbegleitung. An erster Stelle sind da anzuführen seine drei Requiems, ein dreistimmiges für zwei Soprane und Baß mit Violinbegleitung, das in den einzelnen Formen sehr kurz gehalten ist, ein vierstimmiges, von dem Rochlitz den Introitus und das Offertorium herausgab, und eins für acht Stimmen mit Violinen. Einzelne Züge, die später stehend werden, sind schon bei Durante anzutreffen, so das Hinzunehmen zweier Trompeten bei dem „Tuba mirum“, so die Fermate beim „Mors stupebit“. Auch das häufige Vorkommen von Tremolos in den Violinen, so im Graduale bei den Worten „ab auditione mala“, oder im „libera me“ bei der Stelle „Tremens factus sum ego“ treffen wir später immer wieder; typisch sind ferner die Unisonofiguren der Streicher, wie gleich am Anfange des „Dies irae“ die Zweiunddreißigstel-Tonleitergänge, die im Laufe der Sequenz sich noch einige Male wiederholen. — Die von Jomelli, 1714—1774, vorliegenden Messen zeigen ganz die Herrschaft der neapolitanischen Oper in der Kirchenmusik, zumal in der Meßkomposition. Orchestersätze nehmen als Vor- und Zwischenspiele in allen Messen einen breiten Raum ein. Bei einer Messe in D bringt Jomelli eine Einleitungssinfonie in Form der französischen Ouvertüre langsam - schnell - langsam; gewöhnlich wird ein einfacher, mehr oder weniger breit ausgeführter Allegrosatz als Anfang gegeben. Der Text wird in einzelne Nummern zerlegt. Sehr beliebt ist es, — wohl in Anlehnung an die Form der italienischen Ouvertüre schnell - langsam - schnell — den ersten Satz des Gloria „Gloria in excelsis .... bonae voluntatis“ in dreiteiliger Form zu bringen, in dem das „et in terra .... voluntatis“ einen langsamen Mittelsatz bildet und dann das „Gloria in excelsis Deo“ wiederholt wird. — Auf das Vordringen des Instrumentalen ist es wohl zurückzuführen, daß Messen mit zwei und drei Stimmen häufiger werden. Zu nennen sind hier solche von Antonio Becantino, Gualberto Brunetti, Antoni Rotti,[14]) u. a. — Von den bei Santini vor-

handenen Totenmessen sind besonders bemerkenswert die beiden Requiems des Padre Giovanni Battista Martini. Das eine in G-dur nimmt in seiner Zeit eine Ausnahmestellung ein, insofern es nur für Chor mit Orgelbegleitung gesetzt ist und sich stärker als gewöhnlich an den Choral anlehnt. Außerdem liegen an Totenmessen vor eine in F-dur für Chor und Orchester von Anselmo Marsand, eine in g-moll von Cimarosa, eine achtstimmige in c-moll von Paisiello und eine in F-dur von Zingarelli. Seltener als die gewöhnliche Messe wurde auch das Requiem jener Zeit für weniger als vier Stimmen komponiert, so die Arbeiten von Francesco Brusa für Soprane und Alt mit Violinbegleitung, und ein kurzes für drei Männerstimmen mit Orgel komponiertes Requiem von Bartolomeo Cordans. — Es verdient hervorgehoben zu werden, daß sämtliche eben genannten Totenmessen das „Dies irae“ haben, eine Tatsache, die ihren Grund in dem machtvollen Einfluß des zeitgenössischen weltlichen Musikschaffens auf die Kirchenmusik hat. Dem Willen nach dramatischer Belebung des musikalischen Gesamtvorganges zu dienen, schien das „Dies irae“ mit seinem Reichtum an innerer Spannung ganz besonders geeignet.

---

[14]) Veröffentlicht von Commer, Musica sacra Bd. III.

III. Versuch einer stilkritischen Analyse von Werken Pasquale Anfossis.

Pasquale Anfossi war mit Piccini, Jomelli, Sala u. v. a. Schüler des Leonardo Leo, eines der hervorragendsten Vertreter der Neapolitanischen Schule, zumal auf dem Gebiet der Komischen Oper und der Kirchenmusik. Piccini, der berühmte Rivale Glucks, einer der produktivsten Opernkomponisten, die es je gegeben hat, zählt hernach Anfossi zu seinen begabtesten Schülern. Dieser, geboren am 25. April 1727 zu Taggia bei Neapel, komponierte im Jahre 1758 seine erste Oper für Neapel, erwarb sich 1773 mit „L' incognita perseguitata" in Rom einen weitberühmten Namen, wodurch sogar sein Lehrmeister Piccini zeitweilig aus der Gunst des Publikums verdrängt und in den Schatten gestellt wurde. — Anfossi schrieb 1758—94 im ganzen 76 Opern. Das Jahr 1780 sieht ihn in Paris, wo ihm jedoch der Erfolg versagt blieb. 1781—83 lag die Direktion der Italienischen Oper zu London in seiner Hand. Eine lange, ruhmreiche Reise führt ihn von London über Prag, Dresden, Berlin wieder nach Italien zurück. In Rom übernimmt er bald darauf als Nachfolger Casalis 1791 die Kapellmeisterstelle am Lateran und beschäftigt sich nunmehr hauptsächlich mit Kirchenkompositionen (zwölf Oratorien, zwei Kantaten, Messen, Psalmen usw.), die auch außer Landes, so in Deutschland, weite Verbreitung fanden.

Nach dieser flüchtigen Darlegung eines bewegten und an Glanz und Ehre reich bedachten Lebens soll jetzt eine kurze Analyse der von Santini aufgehobenen Werke unseres Meisters versucht werden.

Es liegen folgende als handschriftliche Objekte aufbewahrte Kompositionen vor:

Eine „Mesha à quattruo Concertata" mit üblichem basso continuo für Orgel. Auf Grund eines Schriftvergleichs kann man sie nicht als Autograph ansprechen; sie umfaßt Kyrie, Gloria und Credo. Signatur Sa. A. 96.

Die „Messa à 4 Concertata con tutta Orchestra obligata“ liegt als Autograph vor in der zeitgenössischen Besetzung von 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 Violinen und Viola mit Generalbaßinstrument nebst Chorstimmen. Nach einem Instrumentalvorspiel folgen Kyrie und Gloria ohne Credo. Sign.: Sa. A. 97.

Dieselbe äußere Anlage, erweitert durch Trompeten und Bässe, hat die „Messa à Quatruo Voci Concertata Con Violini, Violae, Oboé, Trombi, è Corni è Bassi“. Ebenfalls Autograph. Eingeleitet durch die „Introduzzione“ besteht auch sie nur aus Kyrie und Gloria. Sign.: Sa. A. 98.

An vierter Stelle steht mit denselben Bestandteilen wie die vorher erwähnte Messe eine „Messa à 8 Concertata con strumenti obligati“, die wohl als Kopie anzusehen ist. Sign.: Sa. A. 99.

Nicht spartiert liegt eine „Messa à 8 voci concertata con strumenti“ vor. Sign.: Sa. A. 100.

Zwei Vokalmessen mit Orgelbegleitung: eine „Messa à 5 concertata“, Kyrie und Gloria, Sig.: Sa. A. 184, und „Kyrie e Gloria a 8 Voci Concertate“, Sign.: Sa. A 185, sowie ein „Credo à 4 Concertato“ Sign.: Sa. A 187 und „Credo à Quaturo Concertato con Violini, Oboé, Trombe, Corni, Viola, Bassi, è Ripieni“, Sign.: Sa. A. 188 stehen außerdem noch zur Verfügung.

Schon die Namen der einzelnen Werke geben uns in etwa Aufschluß über ihren Gesamtcharakter und weisen durch den Nebentitel „Concertato(a)“ in die Epoche konzertanten Musikschaffens. „Misse concertate“ tauchen ja schon am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts auf.[1]) Die ersten so bezeichneten Werke sind nur dem Titel nach bekannt, so die für eine bis drei Stimmen „con Basso Continuo per il Organo“ von L. Viadana, 1605. C. F. Becker (1847), F. J. Fétis (1875) und Parazzi (1877) führen ihn an. Sein Werk fand besonders vom zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts an stets zunehmende Nachfolge. Nur erfährt allmählich der Generalbegriff des „Concertato“ eine verschiedene Ausdeutung, und der konzertante Stil ändert sich. Schon bei Francesco da Milano (1546) sind unter dem Begriff des „Concerto“ zwei Instrumente im Concertato-Verhältnis verstanden, wo er die zweite Laute zur ersten „in concerto“ bezeichnet und behandelt. Schützens Psalm „Zion spricht“[2]) ist als „Concert“

[1]) Von G. Adler in „Studien zur Geschichte der Musikwissenschaft IV. S. 15.

[2]) Ges. Ausgabe Bd. III, S. 15.

bezeichnet und wird von zwei Kapellen (für Gesang) und zwei Chören gebildet, bei denen Vokal- und Instrumentalstimmen frei gemischt werden. — Oder es werden nur einzelne Stimmen, ob vokal oder instrumental, als „Concertate“ bezeichnet. Vorerst hatten im 17. Jahrhundert Vokalstimmen das Vorrecht, diesen Beititel zu führen. Wie schon ersichtlich, sind Ausdeutung und Verwendung sehr schwankend; es erhebt sich die Frage, wie es bei Anfossi um diesen Terminus steht. Jedenfalls steht fest, daß das „Concertata“ auch bei Anfossi mehrdeutig ist. Konzertante Stimmen sind bei ihm in erster Linie im Chorgesang frei gemischte und verbundene Stimmen, die entweder unter sich oder aber zum Tutti der Instrumente in konzertierendem Verhältnis stehen. Gilt es aber, den konzertanten Charakter solistisch tätiger Stimmen hervorzuheben, so wird es ausdrücklich vermerkt durch Beifügung eines „Solo“ wie häufig in den Einzelsätzen der Gloria oder Credo, oder es heißt wie in „Qui sedes“ der achtstimmigen Messe ms. Sa. A. 99: „Ca di [lauto] Concerto“ gegenüber Tutti und achtstimmigem Chor.

Nach diesen einleitenden Vorbemerkungen versuchen wir zunächst darzulegen, wie der Meister sein Werk nach äußerer Form und innerem Zusammenhang aufbaut. Die vorliegenden Meßkompositionen sind sogenannte Missae breves, d. h. sie bestehen aus Kyrie und Gloria, bis auf eine Ausnahme, nämlich eine „Mesha à Quatruo Concertata“ ms. Sa. A. 96, die das Credo hat. Die Instrumentalmessen, ms. Sa. A. 97/99 werden im Gegensatz zu den Vokalmessen, denen natürlich der übliche bezifferte Baß nicht fehlt, durch ein mehr oder minder umfangreiches Instrumentalvorspiel eingeleitet. Zuweilen eröffnen schmetternde Bläserakkorde das Vorspiel, so in den Messen ms. Sa. A. 97, 98 und 99, eine von der Oper herrührende Gepflogenheit, deren Beginn man zuweilen mit Fanfarenklängen bekannt gab. Außerdem aber pflegte man den Einzug des amtierenden Bischofs in die Kirche in dieser Weise anzukündigen, eine Uebung, die sich bis heute an manchen Orten erhalten hat, so beispielsweise im Dom zu Mainz. — Die Einleitung enthält zumeist notengetreu das thematische Material des zweiten Kyrie und korrespondiert auch in der Form mit ihm, A, B, oder A. Die beiden Ecksätze sind je zweiteilig wie im Vorspiel der Messe ms. Sa. A. 98:

A B
a a' b b'

oder aber sie enthalten eine Reihung von Themen wie im Vorspiel ms. Sa. A. 97:

A B
a, b, c, c' d, e, f.

die sich aber auch auf das Schema A, B zurückführen lassen. —

Das gesamte Kyrie ist dreiteilig angelegt, so daß man von einer reinen Da capo-Form nicht sprechen kann. — Einmal wird das erste Kyrie mit einer kurzen viertaktigen Tutti-Einleitung eröffnet, so ms. Sa. A. 98; die beiden anderen Messen hingegen, ms. Sa. A. 97 und 99, setzen mit Tutti und Chor zugleich ein. Dabei werden die Vokalstimmen entweder durchgehend vom Tutti des Orchesters begleitet, wie beim Sa. A. 97 und 98, oder aber die Bläser treten ab und überlassen den Streichern, Violinen und Violen das Feld, die dann den Chor teilweise unisono im Einklang oder Oktavabstand begleiten. Das Bauschema ist wiederum ein zweiteiliges, wie eine Feststellung der harmonischen Struktur beispielsweise des ersten Kyrie der Messe ms. Sa. A. 97 ergibt, wo sich nach zehn Takten auf der Sept der Oberdominant eine Scheidung ergibt, die den Gesamtbau unabhängig vom thematischen Zusammenhang in zwei fast gleiche Hälften scheidet. Das Bild sieht demnach folgendermaßen aus:

A B
a a' b b' c b b' c Coda

Das thematisch selbständige Christe ist einteilig gehalten, abgesehen von der eben erwähnten Messe ms. Sa. A 97, wo es sich auf der Parallele der Oberdominant ebenfalls in zwei Teile scheidet. Aeußerlich fällt es auf durch eine erhebliche Reduzierung der Vokalstimmenzahl. In den Messen ms. Sa. A. 96, 99, 184, 185 fallen alle Stimmen bis auf einen Sopran I und II sowie den Tenor, im ms. Sa. A. 98 bis auf einen ersten und zweiten Sopran weg. Im Christe der Messe ms. Sa. A 97 konzertieren sämtliche vier Stimmen; doch ist nicht zu erkennen, ob chorisch oder solistisch. Im übrigen behält es seine Stimmenzahl bei. Die hier verwandte Chortechnik gewährt ein reizvolles Bild: Nach einer zehntaktigen durch das Orchester wiedergegebenen Einleitung setzt der Sopran ein, Takt 19 antwortet der Tenor mit einem dreitaktigen Zwischenruf, der bei Takt 21 vom Alt aufgenommen wird. Erst Takt 30 greift der Baß ein, unison im

Oktavabstand mit seinem Stützbaß voranschreitend; Sopran, Alt, Tenor setzen nach kurzem Schweigen — zögernd fast — nacheinander ein, um in machtvollem Chor zusammen mit dem Tutti des Orchesters die erste Phrase abzuschließen. Dasselbe Spiel wiederholt sich sodann, jedoch mit kürzeren Abständen der Stimmeinsätze.

Das zweite Kyrie läßt bald erkennen, daß es, wie oben schon erwähnt, beim Kyrie Anfossis keine Da capo-Form mehr gibt. Kyrie, Christe, Kyrie sind in jedem Falle untereinander selbständig. Jedoch stehen sie in gleichmäßig ausgewogenem Verhältnis zueinander. Als Beispiel möge hier das Kyrie der Messe ms. Sa. A. 98 dienen: Das erste Kyrie zählt 46, das Christe 69, das zweite Kyrie 60 Takte. Wie Anfossi ein zweites Kyrie aufbaut, soll ebendasselbe Beispiel zeigen: Es gliedert sich in zwei Hauptteile, eingeleitet durch ein neuntaktiges Vorspiel. Dieses bringt das f-moll-Thema des ersten Kyrie in der gleichnamigen Dur-Tonart teils in wörtlicher Zitation, teils imitierend mit Trugschluß auf dem Wechselklang der Oberdominantparallele. Nach einer Fermate beginnt der Hauptsatz, von der Tonica aus dominantisch sich fortbewegend bis zur Wechseldominant, um Takt 36 nach Abwicklung des zweiten Themas auf der Oberdominant zu münden. Nach einer Ueberleitung in der Dominantsphäre folgt die Reprise in der Cadenzform: Tonika (20 Takte) — Unterdominant (1 Takt) — Tonika. Die gesamte Anlage ist somit ebenfalls zweiteilig: A, B; A', B'.

Das Gloria wird in den Instrumentalmessen durchgehend vom Tutti des Orchesters begleitet, d. h. die Besetzung mit ganzem Orchester wird durch das ganze Gloria beibehalten bis auf folgende drei Stellen: beim „Gratias" der Messe ms. Sa. A. 98 treten alle Instrumente außer den Violinen und den Generalbaßinstrumenten ab; beim „Domine" derselben Messe sind es Violinen und Violen, die ihre Begleitfunktionen beibehalten. Innerhalb des Gloria ergeben sich in Anlehnung an den Text folgende, selbständig in sich abgeschlossene Sätze: „Gloria", „Gratias", „Domine", „Qui tollis", „Qui sedes", „Quoniam", „Cum sancto", letzteres ohne besondere Abscheidung des Amen. Die Mittelsätze vom „Gratias" bis zum „Quoniam" sind ausgesprochen konzertanter Natur und werden bald von Solostimmen allein, bald mit einem vierstimmigen Chor alternierend und Continuo vorgetragen. Das „Gratias" bringt Anfossi einmal für 4 Solostimmen mit Chor alternierend (ms. Sa. A. 96), einmal für Sopr. I und II mit Violinen, Violen und Orgel. Für eine einzelne

Solostimme ist der folgende Abschnitt „Domine“ geschrieben: Für Sopr. mit org. (ms. Sa. A. 96), für Alt mit Violinen, Violen und Orgel (ms. Sa. A. 98) oder für Tenorsolo mit Orchesterbegleitung (ms. Sa. A. 97). Verschiedene Behandlung erfährt das „Qui tollis“. Die Messe ms. Sa. A. 97 bringt das erste und zweite „Qui tollis“ für 4 Solostimmen mit Instrumenten; ms. Sa. A. 96 und ms. Sa. A. 98 trennen das zweite „Qui tollis“ vom ersten, entweder dieses mit 4 Solostimmen und Orgel, jenes für Altsolo mit Orgel, so in ms. Sa. A. 96; oder aber das zweite „Qui tollis“ hat 4 Solostimmen mit Chor und Orchester, während das erste als Altsolo mit vollem Orchester geschrieben ist. „Qui sedes“ erscheint immer solistisch, so einmal für Sopran und Tenor mit Orgel (ms. Sa. A. 96), für Sopransolo mit Orchester (ms. Sa. A. 97) oder für Sopran, Tenor und Baß mit Instrumentalbegleitung wie in der Messe ms. Sa. A. 98. „Quoniam“ hat bald solistischen, bald konzertierenden Charakter. In der Messe ms. Sa. A. 96 steht ein Solosopran einem vierstimmigen Chor alternierend gegenüber; die Messe ms. Sa. A. 97 bringt das „Quoniam“ für zwei selbständig über vierstimmigem Chor mit Orchesterbegleitung schwebende Sopransoli. Das „Quoniam“ der Messe ms. Sa. A. 98 ist einem solistischen Tenor mit Orchester vorbehalten. — Die Schlußsätze jedoch nehmen auf Grund ihrer äußeren Behandlung eine Sonderstellung ein: so ist das „Cum sancto“ der Messe ms. Sa. A. 98 f u g e n m ä ß i g aufgebaut, das Thema erscheint viermal in einem Abstand von je fünf Takten auf der D, T, D, T. Voran geht eine kurze zweitaktige fanfarenartige Einleitung. — Die bei Anfossi anscheinend beliebte Zweiteiligkeit gilt auch für die Anlage der Einzelteile seines Gloria. Eine schematische Darstellung des Aufbaus der Einzelstücke im Gloria der eben erwähnten Messe möge das veranschaulichen:

Gloria

14 Takte	11 Takte		14 Takte	12 Takte
a	b		a	b
T—D	T—T		T—T	D—T
A			B	

Gratias

12 Takte	16 Takte	12 Takte
T—T	T—D	D—D
A	:A:	B
		und Durchführung

Domine Deus

T—D	T—T
A	B

Qui tollis

18 Takte	18 Takte	9 Takte
T—D	D—D	T—T
A	B	Coda

Quoniam

34 Takte	25 Takte	
T—D	D—D	
A	B	Coda

Zweiteiligkeit ist somit die immer wiederkehrende Form, deren einzelne Themengruppe thematische Einzelgliederung enthält, wie z. B. a, a'; b, b', wie im Gloria und Gratias, oder auch eine Reihung von Themen: a, b, c, d; a', b', c', d', wie im Domine Deus, a, b, c; a', b', c', wie im Qui tollis, Qui sedes und Quoniam.

Die im Credo auftauchenden Einschnitte geschehen ähnlich wie im Gloria in Anlehnung an den Text und entfallen auf die folgenden fünf Textstücke: Credo, Et incarnatus, Crucifixus, Et resurrexit, Et vitam. Die Einzelsätze wechseln unter sich in der Struktur zwischen Ein- und Zweiteiligkeit. Das Tutti erfährt verschiedene Behandlung. In den meisten Sätzen beibehalten, läßt sich an den liturgisch hervortretenden Stellen eine Aenderung der Instrumentation feststellen. Im „Et incarnatus" des Credo ms. Sa. A. 187 tritt das Blech ab; im gleichnamigen Satz des Credo ms. Sa. A. 188 bleiben nur die Violinen am Ort; im anschließenden „Crucifixus" werden Violen hinzugenommen. Eine erwähnenswerte Eigentümlichkeit hat das „Et resurrexit" im Credo ms. Sa. A. 187. Vor Beginn der eigentlichen Textphrase rufen sämtliche Stimmen, vom ganzen Orchester begleitet, durch drei Takte ein einmaliges Credo aus; nach zehn Takten setzt ein Tenorsolo „Et ascendit", nach vier Takten wörtlich imitierend ein Sopransolo ein; beide werden nach sieben Takten unvermittelt durch einen zweimaligen Zwischenruf: credo durch den Chor unterbrochen. Dasselbe geschieht gegen Schluß im Ripienchor vor einem Baßsolo bei Takt 80 sowie nach diesem bei Takt 93. — Die gleiche Erscheinung ist im „Et vitam" desselben Credo festzustellen. Vor dem letztmaligen „Amen" ist

eine achttaktige Periode eingeschoben, die sich in vier Takte Solostimme (Sopran, Alt, Tenor, Baß) und vier Takte Ripienstimmen derselben Art gliedert mit dem Ruf credo. Das „Resurrexit" im Credo ms. Sa. A. 96 ist unter demselben Gesichtspunkt zu erwähnen. —

Ein Blick auf die Orchestrierung und Instrumentationstechnik Anfossis läßt ihn als Kind seiner Zeit modernen Stilgefühls erkennen. Die Besetzung ist die bei den Zeitgenossen übliche. Außer Streichern werden Oboen, Hörner und Trompeten ohne Pauken, je paarweise gewohntem Brauch entsprechend, vermutlich chorisch, auf Grund der schlechten wirtschaftlichen Verhältnisse vielleicht auch nur einfach besetzt, herangezogen. Die Instrumente, zumal die Streicher, zuweilen mit Oboen zusammengehend, haben durchaus konzertierenden Charakter. Er tritt besonders hervor in den Mittelsätzen von Gloria und Credo, deren Vokalpart meistens solistisch ist. „Gratias" und „Domine" im Gloria der Messe ms. Sa. A. 98 und Domine im Gloria der Messe ms. Sa. A. 99 haben ausschließlich Streicherbegleitung in raschen Sechzehnteln und Achteln. — Grundlage und Rahmen für das Orchester Anfossis gewähren Orgel, Continuo und Streichkörper, der sich seinerseits aus Violinen, in erste und zweite geteilt, und Violen zusammensetzt; die Hörner haben durchweg akkordfüllende und harmonieergänzende Funktionen; unter Wahrung sachgemäßer d. h. dem Charakter der Instrumente entsprechender Orchestrierungsprinzipien blieb eine geschmackvolle Kombination der Instrumente und Instrumentalgruppen von vornherein gewährleistet. Auch da, wo der Komponist gesteigerten Ausdruck beabsichtigt, war jede Gefahr irgendwelcher Instrumentierungsexcesse ausgeschlossen.

Wie schon oben erwähnt, bilden die Streicher mit der Orgel zusammen Unterbau und Gerüst des Werkes. Dabei gilt die Bratsche nicht in erster Linie als melodiebildendes Instrument der Streichergruppe; sie läuft hauptsächlich mit dem jeweiligen harmoniestützenden oder Fundamentinstrument, in unserem Falle mit der Orgel, zusammen. Der Abstand geht, wofern beide Instrumente nicht im Einklang auftreten, nicht über den Umfang einer Oktav hinaus. Die Messe ms. Sa. A. 98 bringt in ihrem Vorspiel sowie im Kyrie verschiedene Belege dafür. Dasselbe ist im Gloria dieser Messe zu beobachten, wo Orgel, Bratsche, Violinen und Oboen sogar thematisch zusammengehen; so im „Domine Deus" und in den motettisch gebauten „Cum sancto",

wenn Orgel und Bratsche beim ersten, dritten und vierten Wiederkehren des Themas dieses zum Zweck der besonderen Hervorhebung im Einklang bringen. Die beiden Violinen gehen häufig im Terz- oder Sextabstand miteinander, wobei die thematische Arbeit der ersten Violine durch Sechzehntelpassagen und Akkordbrechungen umspielt wird. Im „Christe" der zuletzt genannten Messe laufen beide Geigen über weit gespannte thematische Abschnitte unison mit den Vokalstimmen, arbeiten im übrigen jedoch wieder thematisch ganz selbständig. — Im „Qui tollis" treten die Streicher auffällig von der thematischen Aufgabe zurück, überlassen diese den Oboen und fungieren selbst ausschließlich als Begleitinstrumente mit passagenartigen Akkordzerlegungen. Eine ausgesprochene solistische Aufgabe der Streicher, sei es aus thematischen, sei es aus Gründen klangkoloristischer Wirkung, ist nirgends zu entdecken. Außerdem sind sie durchgehend obligat, so daß auch von einem akzessorischen Hinzutreten der Instrumente zu den Stimmen keine Rede sein kann.

Von Holzbläsern kommen bei Anfossi nur Oboen in Doppelbesetzung zur Anwendung. Als Soloinstrument gebraucht er sie kaum, wenn man von einigen Aufgaben ausgesprochener Klangmalerei wie im „Et incarnatus" des Credo ms. Sa. A. 187 sowie von einem Altsolo im „Qui tollis" der Messe ms. Sa. A. 98 mit thematischer Oboenbegleitung absieht. Zumeist gehen sie in noch recht primitiver Gewohnheit unisono mit den Streichern, falls sie eben nicht als Akkord- und Harmonieinstrumente dienen. Stellenweise findet Koppelung an Vokalstimmen statt. Im Kyrie der Messe ms. Sa. A. 98 gehen die Oboen zum Teil unison mit dem Sopran, oder aber die erste Oboe geht, wie Takt 12—16, wechselweise mit Sopran und Alt; Takt 24—27 wiederum dasselbe.

Vergrößert sich der Blaskörper und wird Blech benötigt, so tauchen zunächst Hörner, im weiteren erst Trompeten auf. Sie kommen in allen damals üblichen Stimmungen vor. Am gebräuchlichsten sind Hörner in C und B, sowie Trompeten in B, C und D. Sie haben neben akkordbildenden Aufgaben auch ganz bestimmte klangkoloristische Tendenzen, so im Vorspiel zur Messe, am Eingang des Kyrie, des „Gloria" im „Credo" beim „Et resurrexit" sowie beim „Et vitam". Ganz selten nur fallen den Blechinstrumenten größere Aufgaben zu, was sich ja auch aus dem beschränkten Umfang ihrer Naturstimmungen erklärt. Wenn es jedoch zutrifft, wie in der „Introduzzione" zur Messe ms. Sa. A. 98, so kommen dafür zunächst die Hörner in Frage.

Um auf die Melodik überzugehen, wäre zunächst die Behandlung der Singstimme zu untersuchen. Die gleiche in der Instrumentation herrschende Sachgemäßheit erkennen wir in der Technik Anfossischen Melodiebaues. An den Umfang der menschlichen Stimme stellt er nur mäßige Anforderungen: b" für den Sopran, c" für den Alt (selten), a' für den Tenor, es' für den Baß (selten) sind die Grenzen für die einzelnen Stimmen in der Höhe. Auch in der Richtung nach der Tiefe wird der normale Stimmumfang gewahrt. — Der Umfang der Intervalle geht selten über eine Oktav hinaus. Die gebräuchlichsten derselben sind die Sekunde, Terz, Quart, Quint, Sext und Oktav; seltener sind Septsprünge. Nur einmal fand ich ein für Anfossi ungewöhnliches Intervall, die None, und zwar Takt 28/29 in den beiden Sopransoli des „Christe" der Messe ms. Sa. A. 98. Uebermäßige und verminderte Intervalle kennt Anfossi scheinbar nicht. — Lang auszuhaltende Töne, die mit mehr als der gewöhnlichen Anstrengung verbunden sind, kommen nicht vor. — Anfossis Melodie verläuft generell diatonisch. Sie ist ausgesprochen vokaler Natur und verrät immer und überall ganz natürliche Sangbarkeit.

Ein doppeltes Prinzip für die Melodiebildung ist bei Anfossi erkennbar: Einmal, und das hauptsächlich an den Ripienstellen, sind es der Dreiklang — den Bläsern, zumal dem Blech abgelauscht — und seine Durchgangstöne, welche beim Bau der Melodie zu helfen haben. Große Notenwerte, Ganze, Halbe, Viertel, höchstens Achtel, gehören an solchen Stellen zum Melodiegut der Stimmen. Große Notenwerte finden sich am Anfang und zumal am Ende eines Satzes, besonders gern im „Cum sancto" (ms. Sa. A. 98), kurz vorzüglich im Chorsatz. Den klassischen Fall bietet das vierstimmige Credo ms. Sa. A. 187, dessen Vokalstimmen sich fast durchgehend in großen, gewichtigen Notenwerten fortbewegen. Eine Ausnahme findet sich im „Credo" desselben Manuskriptes Sa. A. 187, eine Stelle, die zugleich ein hübsches Beispiel für des Meisters tonmalerische Technik ist: Im achten und siebten Takt vor Schluß erklingt in allen Stimmen das Wort descendit; im ersten der beiden Takte eilt die Melodie in gewichtigen Achteln — die Vortragsbezeichnung ist allegro maestoso — unison in den zweiten Violinen, Sopran und Alt einerseits sowie andrerseits eine Oktav tiefer in Tenor, Baß und Orgel — die erste Violine liegt eine Oktav über dem Sopran — vom d" zum a' herab, auf diese Weise dem Wortinhalt eine klangmalerische Ausdeutung verleihend; dasselbe

wiederholt sich sequenzartig im nächsten Takt eine Terz tiefer. — Dieses Melodiestückchen weist auf ein zweites Prinzip Anfossischer Melodiebautechnik hin. Es handelt sich hier um die ihrem Bewegungsverlauf nach mehr ariosen Melodiegebilde der Violinen, wie sie charakteristisch in den Mittelsätzen des Gloria auftreten. Neben reicher thematischer, sich hin und wieder auch an den Vokalstimmen orientierender Arbeit liefern sie oft in reichstem Ausmaße schmückendes Beiwerk in Form eiliger Passagen, stereotyper Begleitfiguren in Sechzehnteln, koloraturartiger Verbindungslinien zwischen zwei intervallbegrenzenden Tönen, letzteres gern im Gegensatz zu einer ruhig verlaufenden Solostimme, so im „Domine", im „Qui sedes", im „Quoniam" der Messe ms. Sa. A. 98. Ueberhaupt sind es neben dem „Christe" in der Regel die Mittelsätze des Gloria — weniger die des Credo — darin der Komponist seinem schöpferischen Drange in modernem Stil, nämlich konzertierenderweise, seinen Lauf läßt. — Natürlich mischen sich die Quellen für die Melodik bei Anfossi, so daß ausgesprochene Blechbläserfiguren in den thematischen Bereich der Streicher hineingeraten, während das Umgekehrte nicht eintritt, was seinen Grund in der damaligen Konstruktion der Blechinstrumente hat. Solistische Führung der Oboe im selbständigen Orchesterpart gibt es mit Ausnahme obligater Begleitung von Solostimmen nicht, da ja die Oboe einstweilen noch eine Klangabrundung der Streicher bewirken soll, mithin ihre Melodie übernehmen muß. — Chromatische Fortschreitungen sind einmal Umspielungen des Leittones und Durchgänge wie Takt 19/20, 35/37 im zweiten Kyrie der Messe ms. Sa. A. 98. Dann tauchen sie aber auch als wesentlich melodiebildendes Element auf, so in „Et vitam" des Credo ms. Sa. A. 188, wo Alt und Baß in chromatisch absteigendem Bewegungsverlauf durch die Violinen eine Oktav höher begleitet, kontrapunktisch zu den übrigen Stimmen sich entwickeln. Chromatische Bässe dienen als Ueberleitungen zwischen Kadenzabschnitten an drei Stellen im „Christe" der Messe ms. Sa. A. 97. In kurzen Worten: Anfossis Melodik ist zum kleineren Teil eine Parlandomelodik mit syllabischer Deklamation, zum größeren Teil eine reichbewegte Melodik ariosen Charakters.

Motivik und Thematik sind auf Grund des soeben Dargelegten bezüglich ihrer Struktur gleichfalls charakterisiert. Dreiklang und Diatonik sind Wurzelgrund für beide. Auf größeren oder gar schwierigeren Intervallsprüngen basierende Motive kommen nicht vor. Sie sind kurz und prägnant, in ihrer

Verknüpfung zu einem Thema gut ausgewogen und nivelliert. Grundlegend ist die sechs- und achttaktige Periode, nie geht ein Thema unter vier Takte herunter; Geradzahligkeit in der Anzahl der Takte ist das Gewohnte.

Der Modulationskreis ist beim Meister ein der damaligen Zeit entsprechender und hält sich regulär in den Grenzen, die die Hauptinstrumentalformen der gleichen Zeit in Anspruch nehmen. Die Modulation greift zur Unter- und Oberdominant und darüber hinaus zur Wechseldominant. Ihre Dominant sowie der Wechselklang der Dominantparallele sind die äußersten Grenzen. Erwähnen wir noch das nicht gerade häufige Eintreten der Parallele der Haupttonart, so ist damit der gesamte Umkreis gekennzeichnet. Damit ist auch der modulatorische Umfang der in Molltonarten stehenden Stücke gekennzeichnet, die durch die nicht unbeliebten Durschlüsse eine gewisse Belebung erfahren. Da in harmonischer Beziehung von dem Quintenzirkel die zweite Unterquint unter dem Hauptton und drei Oberquinten oberhalb desselben in Anspruch genommen werden, treffen sich Kreuz- und B-Tonarten; jedoch werden 3 und 3 b nicht überschritten. Die neapolitanische Sext ist nicht unbekannt. Die tonale Folge der einzelnen Teile innerhalb eines Meßstückes beruht auf Kadenzformen wie diesen:

I , V , IV , V , I .
I , IV , V , IV , I .
I , IV , I , .
I , IV , V , I .
I , V , I , IV , V , I .

Der Orgelpunkt taucht häufig auf als harmonietragendes Element im Einklang zwischen Orgel und Bratsche; Sequenz ist selten gebräuchlich, vorzüglich in Vokalpartien und nicht mehr als zweistufig. Vom Taktwechsel kann man bei Anfossi nicht sprechen; er ist eben doch eine besondere Eigenart gewisser weltlicher Musik jener Zeit, der dramatischen, besonders der opera buffa. Gerader und ungerader Takt erscheinen auf die einfachsten Verhältnisse reduziert: 2/2, 4/4, 3/4, 2/4, 3/8. Der allabreve-Takt ist geläufig.

Bei den Vortragsbezeichnungen, betreffend Tempo und Stärkegrad, — bei Anfossi schon recht umfassend ausgebildet — ist zumeist nicht so sehr der innere Charakter des Abschnittes maßgebend als das Bestreben nach Abwechslung. Man darf bei unserem Meister ein mittleres Bewegungsmaß an

nehmen, das allen Werken zugrunde liegt und sich durch eine maßvolle Haltung ganz natürlich und von selbst ergibt, ein „Tempo giusto“, eine Bezeichnung, die erst in der neapolitanischen Schule eingeführt und als Generalbezeichnung angesehen werden konnte. Auch die eingezeichneten Tempobezeichnungen darf man als Modifikationen des Grundzeitmaßes auffassen. Ein wirkliches Allegro vivace, wie es das Vorspiel zur Messe ms. Sa. A. 98 vorsieht, wäre in unserem Sinne gar nicht zweckentsprechend. — Recht ausführlich sind die Stärkebezeichnungen bei Anfossi. Auch da war ein Mittelmaß, ein mittlerer Stärkegrad üblich, und die Nüancierungen konnten bei den Solostellen der maßvollen Auffassung der Sänger und ihrer Begleiter überantwortet werden. Der Organist hatte, angewiesen durch das aperto und chiuso des Komponisten, von vornherein bei der Begleitung und Registrierung der Solo- und Tuttistellen Rücksicht und Bedacht zu nehmen. Er war geradezu mitführend in dieser Bestimmung. Eingezeichneter häufiger Wechsel von f und p erleichtert ihm seine Entscheidung. — Der raschere Wechsel verschiedener Tempi ist eine typisch neapolitanische Stilübung; so liebt Anfossi, die Tempi der einzelnen Meßteile recht gegensätzlich zu gestalten. Im Gloria tritt im Gegensatz zu den übrigen Sätzen gewöhnlich eine Verlangsamung ein bei „Qui tollis“ bis „Quoniam“, beim Credo im „Incarnatus“, während „Et resurrexit“ beschleunigt genommen wird.

Diese kurze Untersuchung der von Anfossi in der Santinischen Bibliothek vorliegenden Werke läßt uns ein Doppelgesicht seines künstlerischen Schaffens auf kirchenmusikalischem Gebiet erkennen: Anfossi kennt Palestrina, seinen Stil und die Strenge seiner Form; seine kontrapunktische Technik in den polyphonen Sätzen konnte ihm nicht verborgen bleiben. Aber er ist so sehr Kind seiner Zeit, daß er sich ihrer Einflüsse kaum erwehren kann und auch wohl nicht will. Zwar hält er an alten Grundformen fest, öffnet sie aber ganz und gar den von der Oper herüberflutenden Elementen des stile concertato und des Rezitativs: Die Form seiner Werke, die Behandlung des Orchesters, Thematik und Melodik, Verwendung des Klanges als Farbe im ganz andern neuen Sinne, Rhythmik und Harmonik kennzeichnen ihn als Anhänger neapolitanischer Stilgepflogenheiten, als Mitglied jener Schule, die hernach ihre Hauptbedeutung durch die Entwicklung der Oper gewinnen sollte.

Geboren am 24. III. 1902 zu Münster i. W., besuchte ich von Ostern 1908 bis Ostern 1912 die Volksschule, bis Ostern 1921 das Städtische Gymnasium, das ich mit dem Zeugnis der Reife unter Befreiung von der mündlichen Prüfung verließ. Nach Besuch der Universitäten Innsbruck (SS. 21 — SS. 22), Freiburg i. Br. (WS. 22/23 — SS. 23) und Münster i. W. (WS. 23/24 — SS. 27), wo ich Musikwissenschaft, Philosophie und Literatur studierte, und der Westfälischen Akademie für Bewegung, Sprache und Musik zu Münster i. W., promovierte ich am 25. VII. 1928 an der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelmsuniversität zu Münster i. W. Meine Lehrer waren: Prof. Dr. Husserrl, Geyser, Finck, Gurlitt (Freiburg i. Br.), Volbach, Ettlinger, Schwering (Münster i. W.), sowie Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg und Dr. Hermann Erpf (Direktor der Folkwang-Schule Essen).